



248

المسرح في الوطن العربي

تأليف

د. علي الراعي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

248

المسرح في الوطن العربي

الطبعة الثانية

تأليف

د. علي الراعي



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تقديم

علي الراعي وفن المسرح

ارتبطت حياة الأستاذ الراحل، الدكتور علي الراعي (1920-1999) بفن المسرح ارتباطا وثيقا، وهو يحدثنا ـ في القليل الذي كتبه عن سيرته الذاتية ـ عن المؤثرات المختلفة التي غرست في قلبه عشق المسرح وفن التمثيل منذ كان صبيا في مدينة «الإسماعلية»، ثم في أثناء دراسته الجامعية في القاهرة (1939-1943)، وعمله في الإذاعة فور تخرجه، حتى سفره إلى إنجلترا لدراسة أدب المسرح في 1951، حيث أعدّ رسالته للدكتوراه في مسرح برنارد شو «متقصيا العوامل الفكرية والفنية التي كونت هذا المسرح الحافل بالأفكار والأحداث والشخصيات...»، وهو يروي لنا حوارا دار بينه وبين أستاذ في جامعة «برمنجهام»: بروفيسور ألارديس نيكول، الحجة العالمية في فن الدراما وتاريخه، كما يصفه، حين عرف نيكول منه أنه ينوي دراسة مسرح شو لم يستطع أن يخفي ضيقه الشديد، وقال إنه لا يريد أن يقرأ منشورا أيديولوجيا آخر عن شو، واقترح عليه موضوعا بديلا هو «دراسة الصحراء في الأدب الإنجليزي»، يواصل الدكتور الراعي: «قلت للبروفيسور نيكول: إنني تركت في بلدي عملا مهما وواعدا ومجزيا

في سبيل أن أحصّل علما بالدراما التي أعشقها، الدراما البريطانية والعالمية، والموضوع الذي يقترحه لا يحقق هذا الهدف، واقترحت أن يكون موضوع البحث دراما برنارد شو، بعض المؤثرات على التقنية، هناك خفف نيكول من اعتراضه وقال: أتدري أنك بهذا سوف تدرس الدراما العالمية من اليونان حتى العصر الحاضر؟، قلت: نعم، أدري، ولهذا السبب بالضبط اخترت برنارد شو...، هدأ نيكول إذ ذاك وسمح لي بمواصلة البحث...».

تلك الإحاطة الشاملة بمسرح الغرب كانت حصاد رحلته إلى إنجلترا، ولدى عودته إلى القاهرة في يوليو 1955، يقول لنا إنه «وجد نعيما وملكا كبيرا... كانت ثورة يوليو قد فجرت طاقات هذه الأمة المجيدة، وفتحت أمام مبدعيها أوسع الأبواب...»، فألقى بنفسه في خضم هذه اللجة، ولم تمض سنوات قليلة حتى وجد نفسه على رأس المؤسسة التي أنيط بها أمر المسرح الجاد في مصر، حيث قضى ما بين 1959 و1967 مسؤولا عن «مؤسسة المسرح» وهي السنوات التي مثلت ذروة ازدهار هذا المسرح ثم بدء انكساره، وفي 1967 استصدر وزير الثقافة (ثروت عكاشة) قرارا جمهوريا بإحالته إلى التقاعد وهو في السابعة والأربعين، في أوج قدرته على العطاء والإنجاز! (راجع، من فضلك، حديث الدكتور الراعي عن هذه الفترة في كتاب «هموم المسرح وهمومي، القاهرة، 1994»).

أصدر الدكتور علي الراعي تسعة كتب عن المسرح: المصري والعربي والعالمي. بدأها بكتابة «فن المسرحية» الصادر في 1959، وفيه دراسة تطبيقية لعناصر المسرحية: القصة والحركة والحوار والشخصيات، يقدم لها النماذج من أعمال إبسن وشو وتشيكوف وسواهم، دراسته التالية عن مسرح شو، وهي رسالته للدكتوراه كما سبق القول، ترجمها ونشرها بالعربية في 1963، وفيها يتقصى أصول أعماله، فيعود إلى المسرح الإغريقي وما تلاه، وتكاد الدراسة أن تتحول لموسوعة شاملة عن كتاب المسرح في الغرب، كذلك جاء كتابه «مسرحيات ومسرحيون» (1970) عن كتاب هذا المسرح من بلوتوس إلى إدوالد ألبي، حتى كتابه الأخير «هموم المسرح...» ترد فيه دراسات عن «أساتذة المسرح» هؤلاء: شكسبير وإبسن وشو وتشيكوف وأونيل وسواهم، كذلك قدم للمسرحيتين اللتين ترجمهما: «الشقيقات الثلاث» لتشيكوف و«بيير جينيت» لإبسن بدراستين شاملتين عن صاحبيهما. إن ما يكتبه

الدكتور الراعي عن مسرح الغرب يمضي دون تحفظ واحد، هنا كاتب يمتلك موضوعه جيدا، ويجيد عرض وتقديم ما عنده، وأكثر الأسماء ترددا على قلمه هي أسماء «معلمي الدراما»، حسب عنوان جون جاسنر الشهير: شكسبير وشو وإبسن، ومن بعدهم تشيكوف وأونيل وسترينبرج وسواهم. لقد حقق الدكتور الراعي لنفسه معرفة شاملة ودقيقة بمسرح الغرب، لا بأعلامه وأعماله فقط، ولكن بتاريخه كذلك.

كل هذا قدمه الدكتور علي الراعي عن المسرح العالمي، وهو يمضي على المنهج الصحيح: دون استلاب أو انبهار، ندرس أعمال فناني المسرح في الغرب، وننظر في الحلول التي وضعوها لمشاكلهم، لا لكي نحتذيها «وقوع الحافر على الحافر»، بل نستلهمها ونحن نفكر في حلول المشاكل التي تواجهنا نحن، في سبيل إنهاض مسرحنا من عثراته وترديه وجموده.

وعندي، فإن ما سيبقى طويلا من دراساته المسرحية ما قدمه عن المسرح المصري والعربي. هنا نذكر ـ على الفور ـ ثلاثيته التي تضم «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري» 1968، «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني» 1970، ثم «مسرح الدم والدموع، دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية» 1973 (وقد أصدر الثلاثة معا في مجلد بعنوان «مسرح الشعب» في 1993، وقدم له بمقدمة تحدث فيها عن الاستقبال الذي لقيته هذه الأعمال حين صدورها، والأثر الذي أحدثته في المسرح المصري والعربي).

ولعل أول ما يجمع بين الأعمال الثلاثة هو إيمان صاحبها بالشعب: مصدر إبداع الفنان، وصاحب الحق في الرسالة التي يتوجه بها إليه، وأن فنونه ـ وإن بدت خشنة جافية ـ هي كنز ثمين، على المبدع أن يعرفه ويفيد منه. هذا الإيمان الحار هو ما قاد خطاه إلى دراسة فنونه في الارتجال والكوميديا والميلودراما، ينفض عنها غبار الإهمال أو الزراية والاستخفاف، ويجلوها، ويقدمها للدارسين. في الكتاب الأول استصفى من قبضة العدم عددا هائلا من نصوص المسرح المرتجل، كما عرفته مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن، وامتدت بقاياه متلكئة زمنا طويلا، وترك بعض آثاره على فنون المسرح حتى اليوم. صحيح أنه «فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية، لكنه مع ذلك يملك شيئا لا يملكه المسرح المكتوب،

ذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدي كي يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزا وبأقل التكاليف، وهذه كلها ميزات يحتاج إليها مسرحنا العربي في المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره...».

وفي العبارة الأخيرة من الاقتباس السابق جامع ثان بين هذه الأعمال: إن صاحبها لا يغفل ـ لحظة واحدة ـ عن حال مسرحنا، وهويبحث في ماضي هذا المسرح من أجل حاضره ومستقبله. بعبارة أخرى: إن الدكتور الراعي لا يقدم دراسات «أكاديمية» معزولة ومكتفية بذاتها، بعيدة عن همومنا، لكنه يبحث وينقب، يزيح الأتربة والركام، كي يجلو ما يراه نافعا لها، هنا والآن. ففي نهاية الدراسة التي يقدم بها نصوص هذا المسرح المرتجل يطرح السؤال: كيف نفيد من هذاكله كي ندعم مسرحنا؟. ويقدم الجواب: «إن حقائق المواسم المسرحية في السنوات الثلاث الأخيرة، ابتداء من 1966، قد أثبتت شدة حاجة جماهيرنا إلى المسرح السياسي... (فهي) تشعر بأن المسرح مكان طبيعي لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية ومناقشتها والمشاركة في إيجاد الحلول لها. وصيغة المسرح المرتجل... بما تحويه من حيوية التجدد، وما تتيحه من استناد مباشر إلى وقائع الحياة والأنظمة الاجتماعية، وما تشيعه في الجمهور من اشتراك في صميم العرض المسرحي، كل هذه الصفات جديرة بأن تحول المسرح السياسي إلى صيغة مسرحية نابضة، بل ملتهبة، نستطيع من ورائها أن نضمن التدفق والجدة والأصالة الحقيقية لعروضنا المسرحية...».

التوجه ذاته يعبر عنه المؤلف في نهاية كتابه الثالث عن الميلودراما، بعد أن قدم عرضا وافيا لتطور هذا الفن الخشن من فنون المسرح في الغرب وفي بلادنا، وتقييما لكل ما يحويه من إيجابيات وسلبيات، يتوجه بالدعوة إلى كتاب مسرحنا بألا يترددوا في استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يزخر بها عصرنا... «إنهم بهذا يخدمون قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحي معا، فإن أعمالا ميلودرامية تقدمية المضمون كفيلة بأن تشعل خيال الجماهير، وتجعلهم يلتفون ـ في وقت واحد ـ حول قضايا المجتمع وفن المسرح... (...) وإذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البورجوازي بأن وفرت له كتابا وخلقت

له تكنيكا، وضمنت له جماهير متحمسة، فإنها ـ بالتأكيد ـ قادرة على أن تفعل هذا وأكثر منه لمسرح يوجد لخدمة الشعب ويعبر عن روحه وآماله. وستكون بداية لمسرح شعبي فعلي...».

واهتمام المؤلف بمسرح الشعب لا يعني انغلاقه عليه، أو انعزاله عن المسرح في العالم، وهذا هو الجامع الثالث بين هذه الأعمال: هو ـ في كتابه الأول ـ يقدم عرضا ومناقشة لجهود عدد من فناني مسرح الارتجال في الغرب: من جوان ليتلوود إلى جوليات بيك وجوديث مالينا، إلى جيم هينز وكنيث جونستون، ومن ورائهم جميعا نبي المسرح المجنون: أنتونين آرتو. وفي كتابه الثالث يتابع تطور فن الميلودراما من أحداث الثورة الفرنسية وما قبلها، حتى كتاب المسرح الأمريكي في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. ويرتحل وراءه من فرنسا إلى إنجلترا وألمانيا، ويقف وقفة متأنية عند «ملك الدراما البورجوازية» دون منازع: الكاتب الفرنسي جيلبرت دي بيكسيريكور (1773 ـ 1844) الذي أعلن هدفه ولخص فنه في جملة واحد: «أنا أكتب لمن لا يقرأون!».

وعندي، فإن الكتاب الثاني من هذه الثلاثية عن «مسرح الشعب» هو دعوة شاملة لأن نقطع أرض الكوميديا من مصر المملوكية إلى بداية مسرحنا المعاصر. يلتقط المؤلف الخيط من بدايته، من مقامات بديع الزمان وتلميذه الحريري، ويرى فيها مسرحيات جنينية أجهضها الواقع الذي يُحرم التمثيل، فاكتفى أصحابها بأن يجعلوها على الورق، تاركين للراوي أو للخيال أن يقوم بدور الممثل، ثم كان من نصيب ابن دانيال المصري، حكيم العيون المقيم إلى جوار «بوابة الفتوح» أن ينقل المقامة خطوة نحو المسرح: من الراوي الفرد إلى ظل الشخصيات مجسدا على ستارة مضيئة. وترك مسرح الظل أثره في اتجاهين يتبادلان التأثير: الفصول المضحكة التي عرفتها البيئات الشعبية في الريف والمدينة منذ أوائل القرن التاسع عشر (الكتاب الأول)، ثم فن «الأراجوز» الذي قام بدوره حين انحسر خيال الظل: ساخرا، ذا لسان لاذع وصوت له فحيح، طيب القلب محبا للمرح، ضعيفا أمام جمال النساء ودموعهن، ما أسرع أن تمتد يده إلى عصاه أو مقرعته إن حيّره الأمر. إن أردت أن تنظر إلى عمق الأثر الذي تركه الأراجوز في الوجدان المصري، فانظر إلى النجاح الذي حققه كل من علي الكسار ومحمود شكوكو

وعبد المنعم مدبولي، كلهم أخذ عن الأراجوز شيئا أو آخر.

على أن أثمن ما في الكتاب، وما سيبقى طويلا هو تلك الفصول التي يقدم فيها المؤلف - للمرة الأولى حين صدوره - دراسة تحليلية شاملة ودقيقة ونفاذة لأعمال اثنين لعبا في تاريخ المسرح المصري وتطوره دورين مهمين: علي الكسار ونجيب الريحاني. وحين ينهي المؤلف كتابه الثاني بالمسرحية الأولى لنعمان عاشور، وكتابه الثالث بالمسرحية الأولى لميخائيل رومان، يمكننا القول - دون تجاوز- أنه قد جاب أرض المسرح المصري كلها، من بداياته غير الناضجة، حتى استقام عوده.

من الخاص إلى العام، من الوطن إلى الأمة، من دراسة المسرح المصري إلى «المسرح في الوطن العربي» انطلق الأستاذ الراحل.

حين صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب (يناير 1980) كان حدثا ثقافيا ومسرحيا لا شك في أهيمته. فللمرة الأولى - فيما أعرف - يحاول باحث مسرحي أن يرسم صورة شاملة لواقع المسرح العربي المعاصر. هذا هو «التحدي القوي الفاتن» الذي سعى الدكتور علي الراعي لملاقاته. وقد رسم في كتابه جدارية مترامية الأبعاد، اعتمد فيها التقسيم الجغرافي، فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» (ويضم فصلين: التراث والمسرح الشعبي. جعل القسم الثاني عن المسرح في المشرق العربي، مفردا فصوله لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطيني والأردن والسودان والعراق، ثم القسم الثالث عن الخليج العربي ويشمل فصلين عن الكويت والبحرين، والرابع يضم فصولا عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيرا ينهي المؤلف كتابه ببحث عن «المسرح العربي والمستقبل».

والشيء الذي لا شك فيه أن الدكتور علي الراعي قد بذل جهدا كبيرا في جمع مادته والعكوف على تحليلها، فهذا الجسد مترامي الأطراف من المحيط إلى الخليج يجعل من مثل هذا العمل أمرا شاقا: التجزئة واقع قائم، والممارسات اليومية تؤكده وتعمل على تعميق أشكاله، وإذا كانت الثقافة - ومن بينها المسرح بطبيعة الحال: عرضا وجمهورا - هي نتاج ذو طبيعة خاصة لهذا الواقع، تعكس أكثر جوانبه بروزا وإلحاحا، وتشير إلى التناقضات الكامنة فيه، كان من الطبيعي أن تتضح فيها ملامح شعب له تكوينه التاريخي العام والمشترك، تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه، يحاول

ـ من خلالها جميعا ـ التعبير عن طريقته في النظر إلى أمور حياته، والتعامل معها، وحل تناقضاتها، منطلقا لمرحلة أرقى من تطوره. ولعل هذا ـ في صياغة أخرى ـ ما عناه الباحث بقوله في تقديم كتابه: «من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما انتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط، الهموم ذاتها، الآلام بعينها، الآمال ودواعي الاستبشار هي في كل قطر عربي، وسيجد أيضا شعوب الوطن العربي جميعا تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة، تمدها بجهد واضح يتبين القارئ آثاره في عدم توافر النصوص في بلد عربي ما، أو قلة المتاح من أبناء النشاط المسرحي في بلد آخر... وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح في الوطن العربي أقدم هذا الكتاب...». واقع التجزئة هذا نفسه هو ما فرض على الباحث مادته وطريقة تناولها معا، وهو يقول بوضوح لا لبس فيه: «لم أتردد في أن أثبت ما وصلني من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لي أن أتعرف على إنتاجها تعرفا مباشرا، مؤثرا في هذا أن أكون ناقلا عن أن أكون متجاهلا... والهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح في الوطن العربي. وقد سلكت كل السبل المتاحة كي يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، موقنا ـ مع هذا ـ من أن جهدا أكبر لا بد أن يبذل في المستقبل، كي يكون هذا التعريف كاملا...» (التقديم، ص 7 ـ 8).

إنما داخل هذا الإطار الذي حدده الكاتب لكتابه تكون المناقشة، لا خارجه ولا بعيدا عنه. بعبارة أخرى: لا معنى في هذه المناقشة للإشارة إلى مسرحيين لم يتعرض لهم المؤلف، أو أعمال أخرى لمسرحيين تناول بعض أعمالهم دون بعضها الآخر، فالمعلومات التي أتيحت للباحث هي التي حددت طريقته في تناول المسرح في هذا القطر أو ذاك، في ضوء ما قاله من أنه يفضل أن يكون ناقلا عن أن يكون متجاهلا.

حظيت بعض الفصول بتناول أشمل من سواها، لكن الكتاب، في عمومه، جاء مفيدا لدارسي المسرح والمهتمين به في كل أنحاء الوطن العربي، فثمة مسرحيون قدمهم الكتاب تقديما وافيا وشاملا وجديدا على القارئ العربي (وأهمهم في العراق يوسف العاني ونور الدين فارس، وفي تونس عز الدين المدني، وفي سوريا وليد إخلاصي وممدوح عدوان)، وثمة مسارح في أقطار عربية توافرت للباحث عنها معلومات كافية وخبرة كبيرة فقدم دراسات

متكاملة عن مسارحها في الماضي والحاضر، وتعريفا شاملا بأهم كتابها وفنانيها (بوجه خاص المسرح في الكويت والعراق والبحرين). من الناحية الأخرى فقد أدت قلة المعلومات ببعض الفصول لأن تكون محدودة القيمة، لا تكاد تضيف الكثير (المسرح في الأردن والسودان والجزائر)، لكن هذا التفاوت على أي حال هو نتيجة من نتائج التقسيم الجغرافي الذي اعتمده المؤلف لفصول كتابه.

وداخل هذا الإطار أيضا أرجو أن تكون ملاحظاتي التالية، هي ليست «نقدا» للكتاب، قدر ما هي إضاءات وتعليقات على بعض ما يثيره من قضايا، ويرد فيه من أحكام، ولنبدأ من العام إلى الخاص(*).

يثير كتاب الدكتور الراعي قضيتين عامتين: الأولى هي أصول المسرح العربي، أو بالأحرى أشكال ظاهرة «فعل المسرح» قبل، وإلى جانب، الشكل الذي عرفه العرب نتيجة صدامهم بالحضارة الأوروبية أوائل القرن التاسع عشر، والذي اتفق الباحثون على أنه بدأ حين ارتفعت ستائر مسرح مارون نقاش في بيروت ذات يوم من عام 1847. هنا يختلف الباحثون وتتعدد المواقف، لكن الحديث يمضي في أحد اتجاهين: تفسير أشكال من نصوص وردت في بعض كتب التراث (أدبا وتاريخا)، والثاني هو ظواهر العروض الموجودة حتى اليوم، أو التي كانت موجودة لزمن قريب، ولا علاقة لها بهذا الشكل الأوروبي الذي اتفق على تسميته بالمسرح الإيطالي، أو مسرح أوروبا للقرن التاسع عشر.

ويجمع الدكتور الراعي في كتابه بين الاتجاهين: فيرتحل في الزمان باحثا في كتب التراث عما يراه أشكالا مسرحية، ثم يرتحل في المكان فيشير لبعض الأشكال التي يراها كذلك. إنه يورد قصصا عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين وندمائهم ومواكبهم ومراسم استقبالهم، ومقلدي الأصوات واللهجات، والأديرة أو الديارات والحانات من حيث هي أماكن عرض مسرحي، ويشير بهذا الصدد إلى المقامة وخيال الظل، ثم ينتقل إلى التمثيل البشري قبل معرفة هذا الشكل الأوروبي، فيتناول بعض ما ذكره الرحالة الذين زاروا مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (أهمهم

(*) راجع، من فضلك، قراءة أكثر تفصيلا لكاتب هذه السطور في «من أوراق الرفض والقبول»، القاهرة، 1993، ص ـ ص 285 ـ 300.

كريستيان نيبور وإدوارد لين)، ويستعرض الأشكال التي عرفها المسرح المغربي (استعراضا يعتمد فيه على قليل رآه، وكثير يقتبسه عن كتاب الدكتور حسن المنيعي: «أبحاث في المسرح المغربي، مكناس، 1974»): مسرح الحلقة والبساط (ومن بين أشكال هذا الأخير ظاهرة «سلطان الطلبة»)، ويخلص الكاتب من استعراض هذه الأشكال إلى أنه: «لم يمنع الناس في تلك الأيام، والأيام التي تلتها حتى ظهور المسرح العربي المكتوب في أواسط القرن التاسع عشر، من النظر إلى كل هذه الألوان الفنية والدور التي تحتويها والفنانين الرسميين المشاركين بها على أنها جميعا من فنون العرض المسرحي إلا أمران:

أولهما أن العرب الأقدمين لم يقرأوا نصوصا مسرحية قط، لا من فن اليونان، ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا ـ كفكرة وفن معا ـ غير وارد عليهم، والأمر الثاني أن العرب، أشرافهم، كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح، وكانوا يشتغلون به في السر والعلن، كما مر بنا سابقا» (ص 45 ـ 46).

ولاشك في أن العرب ـ شأن كل شعب آخر ـ قد عرفوا أشكالا من العروض أو مظاهر الفرجة، وأن هذه الأشكال قد تنوعت تنوعا كبيرا من منطقة عربية لأخرى: في مصر كان السامر وعروض الشوارع ثم الفصول المضحكة، وفي المغرب العربي تلك الأشكال التي يشير إليها الدكتور الراعي، ويضيف إليها باحثون غيره أشكالا أخرى منها حفلات الذكر في تونس ومسرح السرو الشامية في المغرب ورقص المولوية في لبنان وطقوس التعزية التي بدأت في كربلاء والنجف ثم امتدت إلى كل مكان يقيم به الشيعة، ورقص السماح السوري الذي يقول عنه أحد هؤلاء الباحثين: «ويقال إن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلي في منبج، إذ أصاب المنطقة مخل شديد وجفاف مديد، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقة له تلاميذ كثيرون فذهب إلى تل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس، وأنشد قصيدته «اسق العطاش» ولدى العودة إذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء، فانقلب الأمر إلى شبه عيد وفرح، وعلى أثر هذه الحادثة بدأ التلاميذ بتكرار القصيدة والرقص على أنغامهما وسميت بالسماح أي رقص يسمح به الدين...» (انظر دكتور سلمان قطاية، «المسرح

العربي، من أين وإلى أين؟»، دمشق، 1972، ص 57).

وقد ترددت مناقشة هذه القضية على أقلام الباحثين لدرجة قاربت الإملال. ويبقى أن السؤال الأساسي يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه، أي أن المهم ليس «شكل» ما يُعرض، بل أن يجد فيه الجمهور شيئا يتصل به، بمجتمعه أو حياته أو نفسه، ومن ثم يسعى إليه طائعا لأنه يجد فيه المتعة والتسلية، وربما شيئا من الفكر أيضا. من هنا قد يكون صعبا أن نجعل من مجالس لهو بعض الخلفاء أو مواكبهم عروضا مسرحية، مهما تفننوا في محاولة إحداث الشعور بالانبهار عن طريقها، ومهما حفلت بالألوان والأضواء والحركة، فالعنصر الأساسي المفتقد هنا هو تلك العلاقة المتفق عليها - ضمنا - بين المؤدي / الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئي بين قطبي التجربة، هذا العنصر موجود في كثير من الأشكال السابقة على المسرح (أو الأشكال قبل - المسرحية حسب تعبير الدكتور المنيعي)، وهي، من ثم، قابلة للتطوير، ولأنها تعتمد أساسا للتعبير عن هموم معاصرة في شكل مستفيد من شكل المسرح الأوروبي وسواه من الأشكال. وقد أصبح ما قدمه الفنان المغربي الطيب الصديقي في «المقامات» مثالا «كلاسيكيا» في هذا الصدد، حتى قال أكثر من باحث إنه استجابة لما دعا إليه، فالدكتور الراعي يرى أن «التفات الصديقي إلى المقامات قد جاء استجابة لدعوة وجهتها إلى الممثلين والكتاب العرب المجيدين كي ينظروا في المقامات، خاصة مقامات بديع الزمان... وقد استجاب الصديقي لهذه الدعوة...» (ص 569). والدكتور قطاية يرى بدوره - في كتابه السالف ذكره - أن «أبا الفتح (الشخصية الرئيسية في المقامات) هو الممثل الكوميدي في أول مراحله وبدايته، وقد تبنى نظريتي هذه الطيب الصديقي، فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني في مهرجان دمشق عام 1972 فكانت مثلا رائعا» (ص 55). وسواء جاءت «المقامات» استجابة لدعوة هذا الباحث أو ذاك، أو استجابة لإحساس عند الصديقي نفسه: هو وريث ذلك التراث الغني والمنوع من الأشكال قبل المسرحية في المغرب، المتمرس بالعمل على خشبات المسرح الأوروبي وورشه المسرحية (تلقى الصديقي تدريبه على العمل المسرحي في فرنسا أكثر من مرة، بينها سنتان كاملتان مع جان فيلار)، وفي عروضه السابقة على المقامات

وضحت اتجاهاته نحو النظر إلى الأشكال المسرحية المغربية ومحاولة استخدامها في أعمال مثل «سلطان الطلبة» و«ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب»، وإعداد الصياغات العربية لأعمال من المسرح العالمي مثل «الجنس اللطيف» عن«برلمان النساء» لأرستوفانيس، و«انتظار مبروك» عن «انتظار جودو» لصمويل بيكيت» و«مومويو خرصة» عن «إميدي» يونسكو، أقول: أيا ما كانت البواعث وراء تقديم الصديقي للمقامات، فلاشك أنها كشفت عن هاجس مشترك بين المسرحيين العرب في الأقطار العربية المتباعدة.

والمهم في هذا كله عن الأشكال المسرحية العربية في التراث أو الواقع، فإن شيئا لن يتطور أو يكون له معنى إذا كان هذا «الرجوع» إلى الشعب شكليا، أو «نزولا»... إليه، لكنه التصاق حميم بالهموم والمشكلات وأشكال التعبير التي يعتبر العرض المسرحي ـ وسواه من أشكال الإنتاج الثقافي في المجتمع ـ انعكاسا له. ولا شك في أن هذا يختلف عن التقاط أشكال أو «تيمات» شعبية، واستخدامها أطرا فارغة لنقل مضمون قد يتطلب شكلا مختلفا لعله شكل المسرح الأوروبي المعاصر بالذات (وبعض الأمثلة هنا قد تشمل أعمال الصديقي عن مسرح العبث، و«فرافير» يوسف إدريس، وبعض أعمال شوقي عبد الحكيم مثل «شفيقة ومتولي» و«المستخبي»).

القضية العامة الثانية التي يثيرها الدكتور علي الراعي هي قضية العلاقة بين المسرح والتليفزيون. وهو يثيرها مرتين: الأولى فيما يتعلق بالدور الذي لعبته مسارح التليفزيون في تخريب المسرح الجاد في مصر، والمرة الثانية أكثر عمومية حين يتعرض لمستقبل المسرح العربي في الفصل الختامي من كتابه.

لقد كان الدكتور الراعي مسؤولا عن مسرح الدولة في مصر حين أنشئت فرق التليفزيون المسرحية، وهو يعدد الأسباب التي أدت لتعثر المسرح المصري منذ أواسط الستينيات: تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمي، ووقوف الدولة موقف المتشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها، وبالتالي وقوف أجهزة من أجهزتها ضد هذا المسرح: وزارة الخزانة والاتحاد الاشتراكي على وجه الخصوص، ثم جاءت فرق التليفزيون المسرحية... «من البداية اتخذ كل من التليفزيون ووزارة الثقافة ـ المسؤولة عن المسرح ـ موقفا خاطئا ومتشككا... وفي ظل هذه الحرب الأهلية بين

مسارح وزارة الثقافة ومسارح التليفزيون خسر الفن المسرحي كثيرا ... وقد كان من رأي مؤسسة المسرح - وكان كاتب هذا الكتاب رئيسا لها آنذاك - أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التليفزيون وبرامج التليفزيون عامة... غير أن وزير الثقافة آنذاك لم يرض بهذه النظرة المتعقلة...» (ص 184-185).

والذي أراه - وهو ليس بعيد الاستنتاج عن مجمل حديث الدكتور الراعي، لو أنه لم يؤثر أن يتوقف دون أن يمد الخطوط لنهاياتها الطبيعية - هو أن الأمر كان يتجاوز قضية آراء متعقلة وغير متعقلة، كان انحيازا كاملا من جانب الدولة - بكل أجهزتها - نحو أحد طرفي الصراع الذي لم يتوقف منذ يوليو 1952 بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب، والعمل على ترقية ذوقها وإرهاف وعيها من ناحية، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التي تسعى لتحويل إنجازات يوليو لتحقيق أهدافها في الصعود والتسيد، من الناحية الأخرى. وإذا نحن تذكرنا ما حدث من تحولات في الواقع السياسي - الاقتصادي أوائل الستينيات لرأينا أن الأمر لم يكن عفوا، لكنه كان استجابة لهذه التحولات، استجابة تتكشف ببطء نسبي نظرا لطبيعة الفن المسرحي المركبة - لدى مقارنته بفنون الكلمة الخالصة - من جانب، ولاستمرار نضال بعض فناني المسرح الجاد أنفسهم، من الجانب الآخر (لمزيد من التفاصيل انظر لكاتب هذه السطور: «ازدهار وسقوط المسرح المصري»، القاهرة 1979، ص 121 وما بعدها).

أما المرة الثانية التي يثير فيها الدكتور الراعي قضية علاقة المسرح بالتليفزيون فهي أكثر عمومية - كما سبق أن ذكرت - وتتعلق بخطر داهم هو المتمثل في مسلسلات التليفزيون الملونة التي تجتاح العالم العربي الآن (لاحظ أن هذا كان الرأي في 1980، فما بالك اليوم؟)، هنا نتفق - كل الاتفاق - في التنبيه إلى هذا الخطر. ما أود أن أضيفه هو تأثير هذه المسلسلات على جمهور المسرح والعاملين فيه على السواء. إن هذه المسلسلات قد ضربت - بالفعل - المعول الأخير في صرح ما بقي من المسرح الجاد في مصر. والمسألة - ببساطة - هي المنافسة بين حركة رأس المال النشيط الذي لا يأبه بشيء سوى دورته السريعة محققة أكبر عائد من الربح، ومؤسسات بيروقراطية ليس لديها الدافع ولا الإمكانات كي تقوى على هذه المنافسة، ومن ثم فلست أرى الخير - كما كان يراه أستاذنا الراحل - في أن هذا «يعمل

بكفاءة عظيمة على نشر فكرة المسرح والتمثيل والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربي كله، ويصل في هذا السبيل إلى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل وبمثل هذه السهولة...»، فالأهم هو ما تقدمه تلك المسلسلات ودرجة الوعي التي تريد لجمهورها أن يقف عندها. ولا شك عندي في صحة ما يقوله الدكتور الراعي من أن «التليفزيون أخطر من أن يترك في أيدي تجار الفن، وأن من واجب المثقفين الواعين بالفن وبمطالب الشعب معا أن يعملوا على أن يبقى التليفزيون في أيديهم...» (ص 586، 587)، لكن المشكلة هي أن أجهزة التليفزيون في الدول العربية كلها تابعة للنظم، وسلاح من أسلحتها، ووسيلة من وسائل تغييب وعي الجماهير وصرفه إلى حيث تريد. فما هي الوسيلة التي يستطيع بها هؤلاء «المثقفون الواعون بالفن وبمطالب الشعب معا» أن يبقوا التليفزيون في أيديهم؟

وبرغم أن الدكتور الراعي يقول في تقديم كتابه إنه «تعمد إيجاز الحديث نوعا عن الأقطار العربية التي أخذت حظا وافرا من التعريف بنشاطها مثل مصر، والإسهاب في الحالات التي وجد التعريف بها ليس كافيا، وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا...»، أقول برغم ذلك فالفصل الخاص بالمسرح المصري يشغل أكثر من ربع الكتاب كله، والملاحظة الأساسية حول هذا الفصل هي أن الكاتب يكاد يقف في تعريفه عند منتصف الستينيات لا يتجاوزه، فأهم الأعمال التي تناولها كُتبت أو عُرضت حول هذا التاريخ نفسه، وحين يعرض لأعمال كتبت أو عُرضت بعده، فهو لا يجعلها وسط حركة مسرحية أو اتجاه مسرحي، لكنه ينظر إليها منفردة معزولة عن سياقها (أعني مسرحيات الجيل الثاني من كتاب المسرح المصري بعد 1952: محمود دياب، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، علي سالم)، ومن ثم غاب عن الكتاب - على خطورته - واقع المسرح المصري من ذلك التاريخ، وأشير - بوجه خاص - إلى ما أحدثه في المسرح المصري واقع 1967 حين جعل كتلته الرئيسة تميل نحو أحد اتجاهين: المسرح التجاري (والدكتور الراعي يسقطه تماما من كتابه كله)، وما يمكن أن نسميه «مسرح السلطة» أعني تلك المسرحيات التي اندفعت بعد 1967 إلى مناقشة قضية الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة، وكان معظمها يتحايل لتقديم تبرير لها، أو يشي

باحتقار الجماهير أو عدم قدرتها على المقاومة، أو تبرئة القائد وإلصاق التهمة بحاشية فاسدة، أو الوصول إلى عبثية كاملة تتساوى في ظلها كل الأشياء، أو الانصراف عن العالم كله والتماس الخلاص في عالم آخر، وأكتفي بالإشارة لهذه المسرحيات: «بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي، و«يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم» لسعد الدين وهبة، و«المخططين» ثم «الجنس الثالث» ليوسف إدريس، و«وطني عكا» لعبدالرحمن الشرقاوي، وبقيت أعمال قليلة تلتمع كنجوم متباعدة في ليل الهزيمة.

ويختار الباحث الأعمال التي يتناولها بالتحليل انطلاقا من التقسيم الذي اعتمده للمسرح المصري بعد 1952: «انقسم الإنتاج المسرحي في مصر إذن أقساما ثلاثة مهمة: الأول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التي قد تتحول بسهولة في أيدي كتاب مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفي الخولي وألفريد فرج إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسي واضح، وقدم القسم الثاني المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين - وأهم كتابها ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقي عبدالحكيم ومحمود دياب - وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية، إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعيش، كان بعض هذه المسرحيات شعريا (عند الشرقاوي وعبدالصبور) والبعض الآخر كان نثرا، ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضا المسرحية التي اعتمدت تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا...» (ص 92 - 94).

وقد لا نتفق مع الدكتور الراعي في أساس تقسيمه للمسرح المصري إلى هذه الأقسام الثلاثة، وقد لا نملك أن ندفع عن أنفسنا الإحساس بأن هذا التقسيم يعتمد على مضمون العمل حينا وعلى شكله حينا آخر، وقد نرى بعض الأعمال في قسم من الأقسام أجدر بالمناقشة في قسم آخر، وأن إفراد قسم خاص للمسرحية «السياسية» - دون مزيد من التحديد - هو ما أدى لأن تقف مسرحية واحدة نموذجا للقسم الأول، وسبع مسرحيات للقسم الثالث، وأن توضع مسرحيات مثل «الفرافير» و«اتفرج يا سلام» و«ياسين وبهية» في قسم واحد بصرف النظر عن اختلاف مواقف أصحابها ورؤاهم.

على أنني يجب أن أضيف - على الفور - أن من أمتع ما يقدمه لنا الكاتب

تحليله النفاذ والدقيق لمسرحيات مثل «الوافد» لميخائيل رومان و«باب الفتوح» لمحمود دياب و«الأميرة تنتظر» لصلاح عبدالصبور. هنا يبدو الدكتور علي الراعي ـ كما هو في أعماله الرائدة من قبل ومن بعد ـ الناقد المدقق في تحليلاته، المقتصد في قوله، المتئد في تقويماته وأحكامه: أستاذا من أساتذة الكتابة النقدية العربية.

وبالنسبة لما يقدمه الدكتور الراعي عن المسرح الفلسطيني أقف عند ملاحظات ثلاث أراها مهمة:

الأولى هي أنه يناقش في هذا الفصل عملا لسهيل إدريس هو «زهرة من دم» 1968، ولست أرى هذا إلا من قبيل السهو، فمن الواضح أن الكتاب كله يعتمد التقسيم الجغرافي بما فيه من خير وشر، ولست أتصور أن الدكتور الراعي لم يكن يعرف أن الدكتور سهيل إدريس لبناني المولد والهوية والإقامة والعمل والهموم، وليس يشفع للمسرحية أنها مكتوبة عن فلسطين، فالكتاب لا يقوم على تقسيم موضوعي، ومكانها ـ إذا كان لابد من مناقشتها ـ هو الفصل الخاص بالمسرح اللبناني، على نحو ما فعل الكاتب نفسه حين ناقش مسرحية «الغرباء» للكاتب السوري علي عقلة عرسان ـ وهي أيضا عن فلسطين ـ في الفصل الخاص بالمسرح السوري. في الحقيقة إنني لم أفهم مبرر إدراج هذه المسرحية هنا، ولست أرى الأمر سوى سهو خالص.

الثانية حول تفسير الدكتور الراعي لمسرحية غسان كنفاني «الباب»، فهو يبدأ تناولها بقوله: «وفي غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد غسان كنفاني مسرحية «الباب». كتب كنفاني هذه المسرحية عام 1964، وفي ملاحظة ختم بها النص المسرحي المنشور نبّه الكاتب قراءه ومتفرجيه إلى أن عصر المسرحية هو الزاوية التي ينظر الأبطال منها إلى الأحداث، وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أي اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد... إن موضوع «الباب» موضوع خطير، فهو لا شيء أقل من ثورة الإنسان ضد الإله...» (ص 312). غير أنني أعتقد أن أحد وجوه سوء القراءة ـ التي يحذرنا منها الدكتور الراعي ـ هو قراءة العمل بمعزل عن إبداع صاحبه، ويزيد الأمر سوءا إذا كان صاحبه مثل غسان كنفاني: يسير إبداعه ـ بهدوء وصلابة ـ إلى جوار قضيته الواحدة: فلسطين، من المنفى إلى حتمية الفداء، من التشتت إلى ضرورة الثورة. هذا مدخلي ـ

وأعتقد أنه صحيح ـ لقراءة «الباب»، وهو لا يمكن أن يؤدي لرؤيتها «في غير قضية فلسطين»: إن منتصف الستينيات الذي شهد مولد العمل الفلسطيني المسلح يجد مقابلة في إبداع غسان: أغلقت كل الأبواب التي تتخايل من ورائها ألوان السراب الخادع وتكشّف وجه الحقيقة. لم يبق غير السلاح سبيلا وحيدا للعودة واسترداد ما ضاع. وأعماله قبلها هي الإطار الواسع الذي تنبثق من داخله ضرورة الفداء، هي حيثيات ما سيأتي بعدها. ثلاث سحابات تظلل أرض عاد: سحابة الذل الصفراء، وسحابة الموت السوداء، وسحابة الدم الحمراء. فأيها سيختار عاد لنفسه وشعبه؟ لا يتردد في اختيار سحابة الدم، ويُصرع في هذا النزال فيرثه ابنه شداد ويختار البداية نفسها. يقول شداد للإله بلسان هؤلاء الأبطال الجدد عند غسان. «أريد أن أقاتل هُبا (الإله) وأصواته في الصحراء، وحيدا إلا من سيفي وذراعي، وأخطوا إلى موتي خطوة باسلة بعد خطوة باسلة، ألا أرتدّ حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته أو أموت أو نموت معا ...»، ويُصرع شداد بدوره بين الأصوات والصواعق التي تنفجر بين الأرض والسماء، ويرث ابنه مرثد الملك فيبدأ البداية نفسها، يريد أن يبني جنته على الأرض. لا حرية للموتى سوى الموت والضجر. والطريق؟ هذا الباب الذي يفصل الموتى عن العودة للحياة، في هذا الباب تكمن قوة هُبا: القابع وراءه محتميا بعجز الناس وخوفهم. إن هبا لا يموت إلا بالعودة، بالولادة من جديد. يقول شداد، بعد أن التقى هُبا في العالم الآخر: سوف أنهدُّ على الباب حتى أحطمه أو يحطمني، سوف ينهدون عليه من الخارج، هم الأحياء، لسوف نجعله يشف بين أكتافنا حتى يذوب...»، هذا الباب ـ تذكر اسم المسرحية ـ يجب أن يُفتح من الناحية الصحيحة، يجب أن يلين تحت أجساد العبيد حين يقررون الخطو إلى حياتهم الحرة، خطوة باسلة بعد خطوة باسلة. في ضوء هذه القراءة، هل تبدو «الباب» في غير قضية فلسطين؟ يؤكد اقتراب هذه القراءة من الصحة أن ما قاله غسان في مسرحيته هذه على نحو رمزي خالص كساه لحما ودما في روايته التالية «ما تبقى لكم» 1966: إن مواجهة العدو ـ مواجهة حقيقية جسورا، والالتحام به، وقتله، والتخلص من الخونة والخيانة، هو ما يقلب حساب الخسائر، ويُحول البقايا والفتات لحقائق كاملة.

الملاحظة الثالثة حول عرض الدكتور الراعي لمسرحية سميح القاسم «قراقاش»، لست اختلف حول هذا التحليل، لكنني أضيف إليه دلالة مهمة هي الدلالة السياسية المباشرة. فمن المعروف أن سميح يلتزم منهجا محددا في الفكر والعمل السياسي، وأنه يعبر عن هذا المنهج في شعره ومسرحه معا. في ضوء هذا المنهج يصبح «قراقاش» رمز المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، هذه المؤسسة ـ من حيث طبيعتها العنصرية العدوانية ـ هي التي تحول دون لقاء الأمير وعذراء الشعب. بعبارة واضحة: إن قيام هذه المؤسسة العسكرية هو ما يحول دون قيام تعايش حقيقي بين اليهود والعرب في ظل دولة علمانية على أرض فلسطين. ومثل هذا التفسير السياسي المباشر ليس غريبا على إبداع سميح، ومن التنطع النقدي ـ لو صح التعبير ـ أن يعترض معترض على هذه المباشرة، فسميح يكتب من داخل الزنزانة الإسرائيلية، ويعنيه ـ قبل كل شيء ـ أن يصل لجمهوره، وأن يحثه ويحرضه.

بقيت بعد هذا عدة ملاحظات جزئية صغيرة لست أراها سوى هفوات قلم، من ذلك ما يصف به الأستاذ الراحل ترجمات خليل مطران لأعمال شكسبير بأنها «متميزة»، ولست أدري حقيقة ما يعنيه بهذا الوصف، وكلنا يعرف أن «شاعر القطرين» لم يكن يعرف الإنجليزية، وأن ترجماته هذه عن الترجمة الفرنسية، وأنها في معظمها بعيدة عن الإحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح، وقد شهدنا عرضا لماكبث من ترجمته، وما زلنا نذكر تعثر بلاغتها القديمة على ألسنة الممثلين والممثلات.

ويصف الدكتور الراعي مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» 1979، بأنها «أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر...»(ص 195). ولم أكن يوما أقل حماسة من الدكتور الراعي لصديقنا المسرحي الراحل وعمله، لكنني أرى في هذا الحكم انتقاصا من أعمال أخرى، أشير من بينها ـ على وجه الخصوص ـ إلى مسرحيتي ألفريد فرج «حلاق بغداد» 1963، و«علي جناح التبريزي» 1968. ويقول الدكتور الراعي تعليقا على مسرحية مصطفى الحلاج «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» إنها تدور حول ظاهرة التعذيب «التي سبق أن لفتت أنظار الفيلسوف جان بول سارتر فأعد دراسة عن التعذيب في القرن العشرين» (ص 200)، ولست أعرف أن سارتر قد أعد

مثل هذه الدراسة (هل كان الكاتب يعني كتاب سارتر «عارنا في الجزائر»، أم تقديمه لكتاب فرانز فانون «معذبو الأرض»؟)، غير أن الأجدر بالإشارة في هذا السياق هو المسرحية التي كتبها سارتر عن هذه القضية «سجناء الطونا» 1959. وفي الفصل الخاص بالمسرح في لبنان يترجم الدكتور الراعي عن مرجع بالفرنسية للدكتور غسان سلامة أسماء فرق هذا المسرح وفنانيه، فيذكر الفنان ريمون «جبارة» على هذا النحو مرة، ويذكره مرة أخرى باسم «جيبارا» (ص 230)، وفرقة «مختبر بيروت» أو «المختبر المسرحي» يذكرها باسم «المسرح الاختياري (ص 232)، وهكذا. وفي الفصل الخاص بالمسرح في الجزائر يذكر الدكتور الراعي أن «نجمة» هي مسرحية لكاتب ياسين، والحقيقة أنها ليست مسرحية لكنها رواية (وقد قدمت لها ترجمة عربية ممتازة منذ سنوات عدة)، وربما جاء هذا التداخل لأن «نجمة» هو ذاته اسم بطلة مسرحية ياسين «الجثة المطوقة»، وهي عنده رمز الجزائر في كل الأحوال.

من جديد، وبعد رحيل الأستاذ، أحاول أن أُغْنِي المناقشة حول هذا الكتاب المهم، هذه البداية الحافزة والملهمة، خطوة في طريق التغلب على التجزئة ومد الأيدي للتلاقي عبر الحدود المصطنعة والزائفة..

ويكفي الدكتور علي الراعي فضلا أن يكون من الرواد هنا كذلك...

نعم. كان لا بد لأحد أن يبدأ.

القاهرة. فاروق عبد القادر

يوليو 1999

تصدير

هذه هي المرة الأولى التي يجتمع فيها نشاط الأمة العربية في حقل المسرح في كتاب واحد. ومن هنا انتصب التحدي أمامي قويا، فاتنا.

لست رجل سياسة، وإنما أتطلع دائما إلى خدمة الوطن العربي، فكرة وواقعا. وقد وجدت أن تجميع نشاط الفنانين والكتاب المسرحيين العرب في صعيد واحد، هو خدمة ثقافية ذات بال لفكرة الوطن العربي الواحد.

من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما انتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط: الهموم ذاتها. الآلام بعينها. الآمال ودواعي الاستبشار هي هي في كل قطر عربي.

وسيجد أيضا شعوب الوطن العربي جميعا تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة. تمدها بجهد واضح، يتبين القارئ آثاره في عدم توافر بعض النصوص في بلد عربي ما، أو قلة المتاح من أنباء النشاط المسرحي في بلد آخر.

هذه هي مضار التجزئة الثقافية. والتصدي لهذه المضار يكون بمزيد من الاحتشاد، مزيد من التعارف، مزيد من الكتابات عن أرض العرب جميعا.

وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح في الوطن العربي، أقدم هذا الكتاب. سيجد القارئ له أنني أوجزت الحديث نوعا ما عن الأقطار العربية التي أخذت حظا وافرا من التعريف بنشاطها، مثل مصر، بينما تعمدت الإسهاب في كل حالة من

الحالات التي وجدت فيها أن التعريف بنشاط بلد عربي آخر لم يكن حتى الآن كافيا. وأبرز هذه الحالات: فلسطين وليبيا.

كذلك لم أتردد في أن أثبت ما وصلني من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لي أن أتعرف إنتاجها تعرفا مباشرا، مؤثرا في هذا أن أكون ناقلا، عن أن أكون متجاهلا، ومؤملا - في طبعات أخرى للكتاب - أن أوفي هذه المسارح حقها من النقد والتحليل. وبالطبع، رددت ما أوردت إلى أصحابه، وهأنذا أتوجه إليهم بالشكر.

إن الهدف العام من هذا الكتاب هو التعريف بالمسرح العربي في الوطن العربي، وقد سلكت كل السبل المتاحة كي يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، موقنا - مع هذا - من أن جهدا أكبر لابد أن يبذل في المستقبل لكي يكون التعريف كاملا. معتذرا - مقدما - لكل من لم يصل إلى إنتاجه من الكتاب وفناني المسرح، فلم أفسح له مجالا في الكتاب.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر لكل من عاونني في جمع النصوص التي وردت دراستها في هذا الكتاب. وأزجي شكرا خاصا لكل من الزملاء الأساتذة:

إسماعيل العدلي، الكاتب المسرحي المصري، والمسؤول الثقافي في المنظمة العربية للثقافة والعلوم. الناقد المصري فاروق عبدالقادر، الكاتب المسرحي العراقي يوسف العاني، الكاتب المسرحي والمخرج العراقي قاسم محمد، الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني، الكاتب المسرحي الكويتي عبدالعزيز السريع، ومسؤول الإدارة المسرحية بوزارة الإعلام بدولة البحرين.

إلى الجميع شكري وخالص تقديري.

وبعد، فلقد عملت ما وسعني الجهد، وكلي أمل في ألا أكون قد قصرت.

علي الراعي

القاهرة. الكويت

1977. 1978

القسم الأول
الأصول

١ التراث

يمكن القول ـ بكثير من الوثوق ـ إن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر.

وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية[1] والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل.

وأقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب «الديارات»[2] للشابشتي، حين يذكر الكاتب أن الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه. فرد الابن بدوره قائلا: «والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال». أي أنه أنذره بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة بإظهار صورة أم دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب بها أمام متفرجيه ـ يظهرها بمظهر يدعو إلى السخرية طبعا.

ويذكر الشابشتي في موضع آخر من «الديارات» أن اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك.

ويقول الباحث المسرحي شريف خازنادار[3] إن الخليفة المتوكل كان أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط، وأنه كان يميل إلى التهريج والأغاني الهزلية. ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية. وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء. كما كان المسافرون العائدون من أسفار طويلة يقصون على الخلفاء من أخبار أسفارهم ما يسلي ويدهش.

أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد، يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها. وكان هناك كثير من المضحكين تفننوا في طرق الهزل، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخراسانيين والزنوج والفرس والهنود والروم، أو يحاكون العميان. وقد يحاكون الحمير. ومن أشهر هؤلاء في عصر المعتضد: ابن المغازلي، وكان يتكلم على الطريق ويقص على الناس أخبارا ونوادر ومضاحك وكان في نهاية الحذق وسمع به المعتضد فأحضره، فمازال يذكر له نوادر والخليفة متماسك حتى أخرجه عن طوره ووقاره إلى الضحك، فضرب بيده وفحص الأرض بقدمه واستلقى من كثرة الضحك وغلبته عليه[4].

ونحن نعلم من نداء أصدره الخليفة المعتمد يحظر فيه نشاط هؤلاء الفنانين أنهم قد كثروا كثرة مفرطة على عهده، وأنهم كانوا يتخذون من المسجد والجامع مقرا لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة.

وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين، أو الممثلين في الواقع، ممثلين فوريين يتخذون مادتهم من الواقع مباشرة. قال الجاحظ:

«إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا. وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم. فإذا حكى

كلامه الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد في ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد. ولقد كان أبو دبوجة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق، وقبل ذلك تسمع الحمير نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك، ولا يتحرك منها حتى كان أبو دبوجة فيحركها. وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد. وكذلك كان في نباح الكلاب».

فهؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم. فنانون من طراز ممتاز، فلا أحد يكتب لهم شيئا، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية أو مركبة، كما يقول النقد الحديث، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم.

ولنلحظ في هذا السبيل حرص الجاحظ على أن يذكر مرتين أن فن هؤلاء المحاكين كان يفوق الطبيعة. تستجيب الحمير لأصواتها المقلدة عن طريقهم، ولا تتحرك لنهيق يصدره حمار حقيقي.

كذلك كان الشعب يتسلى في تلك الأوقات البعيدة بفن القراد، والحواء، كما لا يزال يفعل حتى يومنا هذا في بعض شوارع المدن العربية وبلدانها وقراها، وأسواقها وموالدها.

ويظهر أن الخليفة المتوكل، الذي مر بنا ذكره كان يكن ودا خاصا للممثلين وأصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة. فما من مناسبة اجتماعية مرت به إلا ودعاهم إلى اللعب أمامه. ولما انتهى من بناء قصره الجعفري، استدعى أصحاب الملاهي ومنحهم - بعد الحفل - مليونين من الدراهم!

بل إنه اشتغل بالإخراج المسرحي ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى بالبركوار، فقال لندمائه: أريد أن أقيم احتفالا بالورد. ولم يكن ذلك أوانها، فقالوا له: ليست هذه أيام ورد. ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائرا أمام هذه العقبة الهينة، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب أن تصبغ بالألوان: الأسود والأصفر والأحمر، وأن يترك بعضها على

لونه الأصلي. ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح فأمر أن تنصب قبة لها أربعون بابا، فاصطبح فيها والندماء حوله وعلى الخدم وعددهم سبعمائة، أقبية جديدة وقلنسوات لكل منها لون يغاير سائر الأقبية والقلنسوات. وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد، فكانت الريح تحملها لخفتها، فتتطاير في الهواء كما يتطاير الورد...!

وبهذا تم للخليفة: الفنان والمخرج المسرحي ما أراد!

وكان المتوكل، إلى جانب هذا التوجه إلى فنون العرض المسرحية، يكن ودا خاصا لجماعة من الممثلين الهزليين، أطلق عليهم اسم: «السمَّاجة» - بتشديد الميم. وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة، إيناسا للناس.

وتصادف أن دخل إسحق بن إبراهيم، على المتوكل في يوم نوروز، فوجد هؤلاء السماجة بين يديه، وقد قربوا منه للقط الدراهم التي تنثر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكل. فلما رأى إسحق ذلك، ولى مغضبا وهو يتمتم: «أف، وتف! فما تغني حراستنا المملكة مع هذا التضييع!».

ورآة المتوكل قد ولى فقال: ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا! فخرج الحجاب والخدم خلفه. فدخل وهو يسمع وصيفا وزرافة كل مكروه، حتى وصل إلى المتوكل. فقال: «ما أغضبك، ولم خرجت؟» فقال: «يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس في مجلس يبتذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب تجاذبوا ذيلك، وكل واحد منهم متنكر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو قد احتسب نفسه ديانة وله نية فاسدة وطوية ردية، فيثبت بك!» فقال المتوكل: «ياأبا الحسين، لا تغضب، فوالله لا تراني على مثلها أبدا». وبني للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه إلى السماجة.

وهكذا، لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد. أي أنه بنى مسرحا بدائيا. ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد: المتوكل!

ومما يحكي ابن خلدون عن الرقص في العصر العباسي نتبين أنه كان فنان أرقى بكثير من مجرد الإثارة الحسية، فهو يصف رقصة تركب فيها الراقصات خيولا مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النساء

ويحاكين فيها ركوب الخيل ويقمن بالكر والفر كأنهن في حرب. ويقول كتاب الأغاني إن الخليفة الأمين كان يركض في هذا الحصان الخشبي في صحن قصره، بينما الوصائف من حوله يغنين على الطبول والسرنايات والمخنثون يزمرون ويطربون.

فهذا خليفة آخر فنان، اشترك بشخصه في التمثيل والرقص، ولم يقنع بدور المنتج والممول.

وكثير من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تخرج إخراجا مسرحيا متقنا.

ففي مناسبة زواج المأمون ببنت وزيره الحسن بن سهل المسماة «بوران» كان الإخراج المسرحي كالتالي: وزعت الرقاع على حاشية المأمون تحمل أسماء كثيرة من الضياع وبدار من الدنانير كل بدرة عشرة آلاف، وأعطى المأمون بوران ألف ياقوتة وأوقد لها شموع العنبر وبسط لها حصيرا منسوجا بالذهب، مكللا بالدر والياقوت، ونثرت جدتها عليها حين جلس إليها المأمون ألف درة.

بل إن جلوس الخليفة على عرشه كان في حد ذاته حفلا حافلا بالألوان والأضواء والحركة المرتبة من قبل. يجلس على كرسي مرتفع في عرش أرمني من الحرير أو الخز، ويلبس قباء أسود من الحرير، وعلى رأسه عمامة سوداء، ويتقلد سيف الرسول عليه السلام ويلبس خفا أحمر، ويضع بين يديه مصحف عثمان وعلى كتفه بردة النبي (ص) ويمسك بقضيب. ويقف الغلمان والخدم من خلف السرير وحواليه، متقلدين السيوف، وفي أيديهم بعض أسلحة الحروب. وكان يقوم من وراء السرير وجانبيه خدم صقالبة يذبون عن الخليفة بالمذاب المطعمة بالذهب والفضة، وتمد أمامه ستارة ديباج، إذا دخل الناس رفعت، وإذا أريد مدت. ورتب في الدار قريبا من المجلس خدم بأيديهم قسي البندق يرمون بها الغربان والطيور لئلا ينعب ناعب أو يصوت مصوت.

فهذا منظر مسرحي لاشك فيه لم تغب عنه حتى الستارة ترفع إذا بدأ المشهد بدخول الناس، وتمد أمامه مؤذنة بانتهاء اللعب، إذا ما شاء المخرج والممثل الأول في المشهد.

بل إن واحدا من الندماء الكثيرين الذين كانوا يألفون بلاط المتوكل

واسمه: أبو العنبس الصيمري قد جرؤ ذات يوم على أن يقدم أمام الخليفة مشهدا فكاهيا قلد فيه إنشاد الشاعر البحتري تقليدا مضحكا. ولا أظن الخليفة قد اعترض على هذا الهزء من شاعر مجيد كالبحتري، بل كان الظن أنه هش له وبش!

على أن تمام التحام فنون الأداء قد جاء في ميداني الغناء والموسيقى وما لحق بهما من رقص. والذي يبعث على الدهشة والإعجاب معا هو تلك النظرة الرفيعة التي كان ينظر بها إلى هذه الفنون في عصر الخلفاء العباسيين وخاصة على عهد المتوكل. فقد كانت زوجة الخليفة المتوكل: «فريدة» تتقن الغناء. وكثيرا ما كان الغناء يأخذ شكل جوقة مكونة من عزاف على العود والجنك والقانون والمزمار. وكثيرا أيضا ما كان يقترن الغناء بالرقص. ويوضح المسعودي في أحد فصول كتابه: «مروج الذهب» صلة الرقص بالغناء والموسيقى وما كانت ترتفع به الحناجر من أشعار، وفيه تسمى أنواع الرقص وفنونه بأسماء أوزان الشعر من مثل الخفيف والرمل والهزج، وبالمثل كانوا يقيسون الغناء.

ومن اللافت للنظر أن انتشار الغناء قد دفع إلى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا الحاضر. هذا على الأقل ما أفهمه من إشارة وردت في الأغاني إلى أن ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز، وأقام دارا واسعة يقصدها الناس. على أي هيئة يقصدونها؟ وهل كان الحضور متاحا للناس على إطلاقهم أم ترى كان مقصورا على الأصدقاء؟

على أي حال، لا يمنع هذا من اعتبار هذه الدار مكانا للعروض الغنائية بالمعنى الحديث، حتى لو غاب عنها عنصر الاتجار بالفن.

أما الدور التي لا شك في أنها كانت ملاهي تجارية بالمعنى العصري فهي الحانات التي كان يقصدها أفراد من الطبقة الوسطى وبينهم الشعراء، وفيها يدور الشراب ويسمع الغناء ويجري الرقص في غيبة من القانون أو بإغماض للطرف منه.

ولعل أطرف هذه الدور وأقربها إلى مفهوم الملهى العصري تلك التي أسسها واحد من المقربين إلى الخليفة المتوكل، الذي أقام حانة فخمة قصر الحضور إليها على ذوي اليسار والقادة وأبناء البيوتات، وأعد فيها كل ما يلزم للشراب، وعهد في إدارتها إلى يهودي قدير، عرف كيف يصرف عنها

أنظار رجال الشرطة.

ثم أصبحت هذه الدار مثلا احتذاه بعض الخلفاء العباسيين، مثل الخليفة الواثق الذي كان يحب الحانات ويسعى إلى رفع مستواها، فاتخذ لنفسه اثنتين منها الأولى في دار حرمه، والأخرى على حافة شط دجلة ضمن ضيافته.

وبعد أن أثث الواثق حانتيه، اختار لهما إدارة قادرة: رجلا نصرانيا خبيرا بأمور الحانات، له ابنان نظيفان مليحان، وابنتان ظريفتان حسناوان، وزوجة لا تنقصها الدراية فجعل النساء في الحرم، والرجال في دار الضيافة، وضم إليهم خدما وجواري، ونقل إلى الحانتين أحسن الشراب المعتق، وأمر أن تعلق فيهما الستور الموشاة بالذهب، وأمر بإحضار أحسن القيان البارعات في الغناء، ولم يدع أحدا يحسن الضرب على العود والطنبور إلا وأحضره، وبرز الخمار مع زوجته وأولاده وفي أوساطهم الزنانير، ومعهم غلمان يحملون المكاييل والأوزان والمبازل في أطباق من الفضة، وأخرجت الدنان من مكمنها وقد طينت رؤوسها تطيينا نظيفا يعبق منه المسك والزعفران، وأقيمت بإزاء المجلس الذي كان جالسا به الخليفة، وبزلت، أي ثقبت الدنان، كما هي الحال في الحانات وأتي بالنماذج ليتذوقها الخليفة أولا، ثم تعرض على الجلساء فيختار كل منهم ما يشتهيه.

ويأمر الخليفة أن تجعل على رؤوس الحاضرين أكاليل من الزهور والريحان ثم يأخذ الحضور يشربون على غناء القيان والمغنين، ثم يأمر الخليفة بتوزيع الجوائز، فيعطي الخمار ألف دينار وزوجته مثلها، وكل واحد من أولاده خمسمائة دينار. ولا يبرح المجلس أحد إلا بجائزة تناسب مقامه.

وقبل تناول الطعام كانت التقاليد تقضي بألا يتوجه المدعو رأسا إلى قاعة المائدة، وإنما يبدأ بالتفرج على ما تحويه الدار من رياش فاخر، وزهور وأنوار ساطعة، وسرر منظمة، ومقاعد مزركشة، إلى أن يصل إلى المائدة.

وبعد الفراغ من الطعام يبدأ الشرب ومنادمة القيان المتخرجات على أساتذة أكفاء، ثم يلي ذلك الجواري الراقصات، وهن يرتدين الأثواب الموشاة برسوم الزهور، خاصة بالرقص، وهي أثواب شفافة تنم عما يكتمن فيها من بديع صنع الخالق، وتتبعهن جوارٍ من نوع آخر، تكاد ثيابهن الشفافة

الملتصقة بأجسامهن لا تخفي شيئا من الملامح المثيرة للشعور، وفي غمرة ثورتهن الفنية في الرقص يعمدن إلى فك العقد الذي يضم شعورهن، فينسدل ليل الشعر على نهار الأجسام[5].

هذه كلها حياة فنية حافلة، تجمع بين فنون الأداء جميعا: الأداء بالكلمة الممثلة مثلما كان يحدث في حالة الحكائين والمقلدين في الشوارع والمساجد والأسواق وفي بلاط الخلفاء، أو الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة، كما في حالة الغناء. أو الأداء بالجسم البشري في عريه وكسوته، أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بعناية. إما كي يحقق غاية فردية، كعرض الورد الذي ابتكره الخليفة المتوكل، أو كي يحقق هدفا اجتماعيا وسياسيا معا مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع، أو في استقبالاتهم الرسمية لسفراء الدول الأجنبية.

فقد كان الرشيد والمأمون من بعده يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات الخفاقة، تتقدمهم فرقة الموسيقى بلباس خاص بها، تصدح بالأنغام الشجية، ثم يظهر خلف الموسيقى رجال أشداء متنكبين أقواسهم، شاهرين سيوفهم، ويأتي جماعة الوزراء والأمراء وأرباب الدولة، في خيول مطهمة، ويهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسود، ممتطيا جوادا من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحراس.

فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مخرج بعناية، مكانه طرقات بغداد وحركته المسرحية من قصر الخليفة إلى المسجد وبطله الرئيسي: الخليفة، ومتفرجوه هم جماهير الناس، والهدف منه - إلى جوار إظهار الأبهة - أن يقع كل ذلك في نفوس الناس موقع المتعة، ويبث فيهم الرهبة، ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء لها.

أما أبهة القصور ومراسمها فكان القصد منها سياسيا في أحيان كثيرة. مثال ذلك أن الخليفة المقتدر استقبل رسلا للروم جاءوا يطلبون عقد هدنة. ففرشت القصور بأجمل الفرش وملئت دور الخلافة ودهاليزها وممراتها وصحونها بالجند والسلاح - وابتدأ ذلك من باب الشماسية إلى دار الخلافة، وكان عدد الجند 160 ألفا بالدرع والسلاح ومن تحتهم الخيل بسروج الذهب والفضة، وكان عدد الغلمان سبعة آلاف خادم وسبعمائة حاجب بالبزة الرائعة

والسيوف والمناطق المحلاة. وكان في دجلة ألوان شتى من السفن بأفضل زينة وعلى أحسن تعبئة. وسار رسل ملك الروم ومن معهم من المواكب إلى أن وصلوا إلى دار الخلافة ودخلوا قصر الجوسق بين بستانين رائعين، ورأوا بركة عجيبة يمدها جدول وبها أربع سفن من النوع المسمى «بالطيارات» مذهبة مزينة بالدبيقي المطرز، ثم أدخلوا قصر الشجرة، وهي شجرة قائمة من الفضة وسط بركة مدورة ولها ثمانية عشر غصنا عليها الطيور والعصافير المذهبة والمفضضة تصفر، والشجرة تتمايل وورقها يتحرك على نحو ما تحدث الرياح للأشجار الطبيعية، ثم أدخلوا إلى قصر الفردوس وبه من الفرش ما لا يقوَّم وفي الدهاليز عشرة آلاف درع مذهبة معلقة، مما راع رسل ملك الروم روعة شديدة.

والهدف السياسي من وراء هذا الفخار كله لا يحتاج إلى إيضاح وإنما الذي تجدر بنا ملاحظته، هو أن الاستقبال ومراسمه وأدواته وحركته والهدف منه تشكل جميعا فيما بينها مسرحية صغيرة موضوعها: كيف تستقبل سفراء دولة مغلوبة وكيف تعرض عليهم غناك وبأسك حتى يسلموا لك تسليما.

والحق أن أي فنان مسرحي معاصر لا يتردد أبدا في أن ينظر إلى هذا العرض على أنه شيء جدير بالإعجاب والتسجيل في باب العرض المسرحي الناجح!

هذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسيين. وفي مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم بأبهة الحكم.

يقول المقريزي في وصف أحد هذه الاحتفالات: «وطاف أهل الأسواق وعملوا فيه (عيد النيروز) وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم ولعبوا ثلاثة أيام، أظهروا فيها السماجات (الممثلين وقطعهم التمثيلية)».

ويقول ابن إياس في الحديث عن ذهاب السلطان الغوري إلى المقياس يومين في جمادى الآخرة سنة 918هـ:

ثم إن السلطان أوقد في قاعة المقياس وقدة حافلة باطنا وظاهرا، وعلق أحمالا بقناديل في القصر الذي أنشأه هناك، وعلى شرفات المقياس قناديل من أحمال وأمشاط حتى أوقد جامع المقياس والمئذنة.

ثم إن سكان بر مصر وبر الروضة علقوا في بيوتهم القناديل في الأحمال والأمشاط بطول البرين، حتى أوقدوا المربع الذي أنشأه السلطان للسواقي تجاه بر الروضة.

ثم أحضر السلطان المركب الكبير الغليون الذي عمره وأصرف عليه نحوا من عشرين ألف دينار. فأرسوا به قبالة المقياس، وصنعوا له ثمانية مراس في البحر، وعلقوا في صواريه القناديل في الأمشاط فكان الذي وقد تلك الليلة خمسة قناطير زيت وعشرة آلاف قنديل. ثم صنع السلطان في تلك الليلة إحراقة فكان مصروفها نحوا من مائة وسبعين دينارا مثل إحراقة نفط المحمل التي كانت تصنع بالرملة قدام القلعة، فشقوا بالنفط من القاهرة وهو مزفوف، وقدامه الطبول والزمور، فكان عدد قلاع النفط خمسين قلعة والمآذن ستين مئذنة، وأزيار عشرة، وجرار أربعون جرة، وصواريخ كبار ثلاثمائة، وماويات ألف ومائتان، وشجرات عشرة، وتنانير عشرون، وقطع ألفان وشعل أربعون فلما وصلوا بالنفط إلى شاطئ البحر أنزلوا في خمسين مركبا، وصفوا المراكب قبالة المقياس عند البسطة، ورسم السلطان للأمراء المقدمين بأن يحضروا طبلخاناتهم في مراكب عند المقياس، ففعلوا ذلك. فكان حس الطبول والزمور مع الكوسات (الطبول الكبيرة) مثل الرعد القاصف. فلما صلى السلطان صلاة العشاء، جلس على سطح القصر الذي أنشأه على بسطة المقياس والأمراء حوله، وأحرقوا قدامه عشرين ذراعا. وكانت ليلة البدر فدقت كوسات السلطان مع كوسات المقدمين وهم أربعة وعشرون مقدم ألف. فقاموا في صعيد واحد عند إحراق النفط، فكانت تلك الليلة لم يسمع بمثلها فيما تقدم، ولم يقع لأحد من الملوك مثل هذه الواقعة، ولا للمؤيد شيخ، ولا للناصر فرج بن برقوق»[(6)].

بل إن ملاهي الشعب أيام السلطان الغوري قد اتخذت طابعا طقوسيا في بعض الأحيان. من ذلك ما رفع ـ على سبيل الشكوى ـ إلى شيخ اسمه عمر البلقيني من أن أهل حي بركة الرطلي يجهرون ببعض المنكرات، فهم يقيمون مهرجانا يستأذنون خلاله في إقامة حفل عرس لبركة الرطلي يزوجونها فيه بالخليج الناصري. فهم يخطبون خطبة ويعقدون عقدة التزويج ويرمون الحلوى والحناء وغير ذلك في البركة المذكورة، ويجتمع عند ذلك من الأوباش وغيرهم خلق كثير. وتخرج النساء كاشفات الوجوه، وتبرز

النساء اللواتي في الطاقات والزربيات كلهن بارزات بما عليهن من الحلي وفيهن فاسدات وغير فاسدات.

ثم إنهم يعلقون قناديل ويوقدونها في الليل، ويخرجون خرقا فيها دم يشبهون به دم البكر، ويلبسون الخاطب خلعة، وبهذا يتم ـ طقوسيا ـ تزويج بركة الرطلي بالخليج!

وفي الشوارع وفي حفلات الزواج والختان يمثل الممثلون الشعبيون، ما بين حواة وقرادين ومدربي حيوانات ولاعبي الأراجوز وفناني خيال الظل، والممثلين الشحاذين والممثلين الجوالة ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة، حفرت في وجدان الشعب مجاري عميقة.

وقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة، ينظر إليها أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهو فارغ وأحيانا محرم، وأحيانا أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم. ظلت المواكب الرسمية قائمة وآيات الفخامة والإنفاق المهرجاني متصلة من جهة. وظل الشعب من جهته يلهو بطريقته الخاصة، له مرحه، الخاص: خيال الظل والأراجوز، وله تمثيلياته وممثلوه، وله حواته وقرادوه... إلخ، حتى بدأ الرحالة الأوروبيون يترددون على مصر، وينظرون إلى ما يشاهدونه في الشوارع والبيوت نظرة أخرى، فيها محاولة للتعرف وللتصنيف والمقارنة بين فنون العرب وفنون بلادهم.

ولنترك مؤقتا هذه الفنون المختلفة والنظرات الجديدة لها، ولننتقل إلى فن مسرحي لاشك فيه عرفه العرب أيام العباسيين وهو فن خيال الظل.

وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنه انتقل إليهم، فلاشك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معا، لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة: عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا.

والذي يستحق التقدير الخاص في أمر هذا الفن أنه أول لون من ألوان العروض يرتبط بالأدب العربي وواحد من أبرز منجزات ذلك الأدب وهو المقامة، ومن ورائها جهود سبقت إخراج المقامة إلى حيز الوجود: كتب

الجاحظ عن أهل الكدية التي ألهمت معظم موضوعات مقامات بديع الزمان وأحاديث بن دريد التي اقترحت على البديع شكل المقامة.

ولابد أن مسرح خيال الظل كان قد قطع شوطا طويلا نحو النضج حين انتهى إلى يدي الفنان المطبوع والشاعر الماجن: محمد جمال الدين بن دانيال، الذي ترك العراق إلى مصر أيام سلاطين المماليك.

قال ابن دانيال، وهو يصف ما قدمه في بابة: «طيف الخيال»، من فن ظلي ممتاز: «صنفت من بابات المجون... ما إذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال».

وهي عبارة ينبغي أن نقف عندها متأملين، فإنها تحوي أسسا فنية واضحة، تشهد بأن فن ابن دانيال ـ خيال الظل ـ قد استطاع أن يرسي في مصر المملوكية ـ أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر ـ فكرة المسرح في بلادنا، مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة.

والعبارة وردت في رسالة ضمنها ابن دانيال البابة الأولى من البابات الظلية الثلاث، التي حفظها لنا التاريخ من فن هذا الصانع الممتاز. وجه ابن دانيال هذه الرسالة إلى صديق له اسمه «علي بن مولاهم». والمتأمل للعبارة السابقة يجدها إرشادات مسرحية تدخل في باب النظرية والتطبيق العملي معا.

يقول ابن دانيال: هيئ الشخوص، ورتبها واجل ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور وقد أعددته نفسيا لتقبل عملك: بثثت فيه روح الانتماء إلى العرض وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك.

فإذا ما فعلت هذا فستجد نتيجة تسر خاطرك حقا: ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له قبل التنفيذ.

وفي هذا القول ـ كما أسلفت ـ يجتمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معا: الشخوص وتبويبها وطلاء الستارة في جانب التطبيق، وفكرة الاختلاء بالجمهور وخلق مشاعر الانتماء إلى العرض في جانب النظرية، مضافا إلى هذه النقطة الأخيرة هذا المبدأ الفني المهم وهو: إن التجسيد وحده هو

حقيقة العمل المسرحي، وأن جمال المسرح يتركز في العرض أمام الناس وليس في تخيل هذا العرض على نحو من الأنحاء (في الذهن مثلا، أو بالقراءة في كتاب). وفي تقديري أن اللحظة التي كتب فيها ابن دانيال هذه العبارة قد كانت حاسمة في تاريخ المسرح العربي عامة، وفي تاريخ الكوميديا الشعبية بصفة خاصة.

أقول هذا وفي ذهني أمران: أولهما أن المسرح العربي كان قد شهد قبل ابن دانيال محاولات للانولاد، وذلك في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري. وسواء اعتبرنا أن هذه المحاولات قد انتهت إلى الإجهاض، كما يذهب بعض الباحثين، أو أن الدراما التي نشأت عنها هي نصف دراما ونصف رواية، كما يذهب باحثون آخرون، أو أن الدراما التي تكونت في حضن المقامة قد كانت مسرحا فعلا، لم يمنعه من النمو والازدهار إلا أن مبدأ التشخيص عن طريق البشر كان محظورا من أصله ـ كما يذهب مؤلف هذا الكتاب ـ سواء أخذنا بأي من هذه الآراء، أم رفضناها، فالواقع الذي لاشك فيه هو أن ابن دانيال قد أخذ ما تكون في حضن المقامة من دراما ـ أيا كان شأنها ـ وجعل منها مسرحا حقيقيا له نظرية واضحة، وممارسة أوضح.

ففي باب النظرية يصف ابن دانيال عمله في بابة: «طيف الخيال» بقوله:

خيالنا هذا لأهل الرتب
والفضل والبذل لأهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل في
أحسن سمط وأتى بالعجب

فهو فن يمزج الجد بالهزل، ويتوسل بالمهارة الفنية لبهر النظارة.

أما أسلوب أداء الفن فهو مختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الرواة، سواء رواة الشعر أم رواة المقامات والحكايات، إنه يقوم على مبدأ التشخيص، لكل شخص دور، ولكل دور صوت، وهذا كله على خلاف مبدأ الراوي الذي يتلبس كل الأشخاص وينطق بلسانهم جميعا. يقول ابن دانيال:

إذ قام فيه ناطق واحد
عن كل شخص ناظر واحتجب

ثم هو فن يتوجه إلى جماهير من دم ولحم، جماهير قدموا لرؤيته، ودفعوا مالا في سبيل شهوده. هم نظارة حقيقيون، وابن دانيال يعلم أن فنه لا قيام له إلا إذا موله هؤلاء النظارة، ولهذا فهو - ماديا - يتوجه إليهم بطلب المعونة - وفنيا - يشركهم في الأحداث بتوجيه الخطاب إليهم في مواضع معينة من باباته. يقول ابن دانيال:

مذاهب الفضل به جمة

فنطقوه سادتي بالذهب

هذه - إذن - هي بعض الأسس النظرية الفنية التي أقام ابن دانيال عليها فنه الظلي:

مسرح شعبي بالجمهور وللجمهور، وفن منوع يمزج الحقيقة بالخيال، والجد بالهزل، ويعتمد على أوسع قدر من مشاركة الناس فيه، بالمال والحضور والاستمتاع.

ثم يقدم ابن دانيال مادة مسرحية حقيقية بعد هذا. يخوض بحور الكلام وأكداس العبارات التي كانت تكوِّن المقامة فيما مضى، وينتقي منها جميعا جواهر فنية، ويخلق بعضا من الشخصيات المسرحية الشعبية التي لاتزال بيننا حتى الآن: أم رشيد الخاطبة، القوادة، الكاتب القبطي المدلس، الشاعر المزيف المتعاجب بالألفاظ الجوفاء، والطبيب الدجال الذي يرى الكسب أهم بكثير من أرواح ضحاياه، كل هؤلاء نجدهم في بابة: طيف الخيال.

أما في البابة الثانية التي أبدعها ابن دانيال واسمها «عجيب وغريب» فإن الهدف الرئيسي هو إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق: الواعظ والحاوي، وبائع الأعشاب (الشربة العجيبة كما نقول اليوم) والمشعوذ والمنجم، والقراد، ومدرب الأفيال، والراقص والعبد الأسود الذي يجمع بين البهلوان والمغني... الخ.

كل هذه الشخصيات ينتزعها ابن دانيال من واقع السوق ويجعل لها وجودا فنيا على المسرح عن طريق المقصوصات، أي عن طريق رسمها على الجلد وإحالتها إلى دمى ذات بعدين يحركها اللاعب المؤدي من وراء ستار. ثم ينشئ لها ابن دانيال حياة مؤقتة، تعرض أثناءها مهارتها في الأداء وتعرض أيضا حالها، فكثير منها يشكو الفقر للجمهور، بغية الاستعطاء،

مما يجعل المشاهد يتجاوز المتعة الظاهرة إلى شيء من التعاطف مع أناس يلتقطون الرزق من أفواه الخطر ـ من أنياب الثعبان، أو خرطوم الفيل، أو اعتمادا على مهارة القرد ـ أو يغتنمون الصفو المؤقت كي يمرحوا بعيدا عن تهديد دائم الوجود في حياتهم، مثلما يفعل ناتو السوداني الذي تبدر منه إشارة عابرة ـ لكنها مؤثرة ـ إلى حقيقة حاله، وراء ما يقدم من ألوان الرقص والغناء والتهريج الموحية بالسعادة، ولكنها سعادة ظاهرة وحسب:

صفا لي الطبطاب... عيشي اليوم طاب... لا كان الجلاب.

فهو حين يطيب له العيش لحظة، يسارع بالهتاف بسقوط الجلاب ـ جلاب العبيد، الذي انتزعه من موطنه ورماه إلى هذا الهم، وهو يذكر أثناء الصفو أيضا «السمرا المحبوبة، الحمرا كالطوبة، من خلا النوبة» ويأسف لأنها فاتت، وياما فاتت.

إن نظرة ابن دانيال إلى فنه، وهي نظرة جادة من وراء الهزل، تجعله يضفي على مقصوصاته هذه الحياة الإضافية، التي تضيف إلى الدمى بعدا ثالثا، وتكاد تجعلها شخصيات إنسانية حقيقية تتحرك على المسرح.

ثم تأتي بعد هذا حقيقة تذكرها كتب التاريخ، وهي أن البابات الثلاث: «طيف الخيال» و«عجيب وغريب» و«المتيم والضائع اليتيم» (ولم نعرض لهذه الأخيرة بالحديث) قد كان مقصودا بها أن تعرض تباعا في ثلاث ليال متوالية، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى. ويزيد من شعورنا بانتماء البابات إلى دراما العصور الوسطى كما عرفتها أوروبا شخصية ملك الموت، التي تظهر في بابة «المتيم والضائع اليتيم»، فإن هذا الملك يظهر للمتيم وهو في أوج تمتعه الفاحش باللذات، ما بين مشروع ومنكور، فيصرخ صرخة يوقظ بها النيام ومن ثم ينهار المتيم، ويتبين ضياعه وإسرافه على نفسه، ويخشى يوما لا راد له، أمام عزيز مقتدر فيقرر من فوره أن يتوب إلى الله.

هذا بالضبط هو ما يحدث في المسرحيات الأخلاقية التي كانت أوروبا تقدمها للمؤمنين بغية هدايتهم، وتستخدم فيها الشخصيات المجردة، مثل ملك الموت، ومثل الشخصيات التي تمثل الفضائل أو الرذائل التي تتعامل مع الإنسان.

كل هذا يشهد بأن مصر قد عرفت دراما كاملة، ذات نظرية وممارسة

عملية واضحتين وذات صلات ليست أقل وضوحا بالجسم العام للدراما الذي كان معروفا آنذاك في العالم الوسيط.

وأهمية بابات ابن دانيال ترجع - بعد هذا - إلى أسباب تتصل بالماضي كما تتصل بالحاضر، فهي قد استقطبت ما في المقامات من إمكانات الدراما، وهذه الإمكانات هي أهم ما استطاع الأدب العربي أن ينتجه على سبيل المسرح، قبل ظهور ابن دانيال.

وهي قد أقامت في مصر مسرحا حقيقيا، ليس فقط بما قدمته من أمثلة تطبيقية لفن المسرح، بل وبما زرعته من تقاليد مسرحية غرست فكرة المسرح في نفوس الناس وحفظتها من الضياع، إلى أن جاء الوقت الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشري نقلا عن أوروبا.

فعن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية، عادة الذهاب إلى المسرح، بما في هذا من مقومات مادية واضحة: الإضاءة، الألوان، الأزياء، الحوار، فنون الأداء المختلفة - من رقص وغناء وموسيقى - ثم قصة مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع من الحوار.

والنتيجة العميقة لهذا كله أن مصر كانت مهيأة أكثر من غيرها من البلاد المجاورة لتقبل فكرة المسرح عامة، والمسرح البشري بصفة خاصة حين أخذت الفرق المسرحية والأفكار المسرحية ذاتها ترد إلى بلادنا ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر.

ثم امتد أثر خيال الظل المصري إلى تركيا، حين حمل السلطان سليم الأول معه بعضا من المخايلين المصريين، وامتد الخيال التركي من تركيا إلى البلاد العربية التي نكبت بحكم الأتراك العثمانيين، مثل سوريا، التي كان مقدرا لبعض فنانيها أن يحملوا إلى مصر بعضا من أثر القراقوز وإنما في صورة فريدة حقا، هي صورة التمثيل البشري لأدوار وفكاهات القراقوز. وهي محاولات فنية قام بها الفنان السوري جورج دخول الذي جاء إلى مصر في السنوات الأخيرة من القرن الماضي يعرض فصوله المضحكة المعتمدة على بعض نمر القراقوز.

ومن جهة أخرى فقد ترك خيال الظل بعضا من الأثر في الأراجوز، وذلك حين أخذ نجم خيال الظل في الأفول، ويمكن افتراض أن ظهور السينما، وصعوبة ممارسة فن خيال الظل، والقدرات الفنية والمادية التي

يتطلبها قد جعلت فن الأراجوز الأسهل والأقل تكلفة، الصيغة الفنية الشعبية الملائمة لذلك الزمان، ومن ثم أفاد فنانو الأراجوز من التراث الكبير الذي تركه فن خيال الظل، من شخصيات ومواقف ونكات وتهريج وضرب بالعصي... إلخ.

2 المسرح الشعبي البشري

ترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في أحد البلاد العربية ـ مصر ـ في كتاب الرحالة كارستين نيبور، الذي وصل الإسكندرية في 26 سبتمبر 1761، ومكث في مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها بين مصريين وأوروبيين.

وصف نيبور عروض الشوارع وصفا لا بأس به من حيث الدقة. أشار أولا إلى فن الغوازي، وذكر أنهن يعملن لقاء أجر، تتكون الفرقة منهن من راقصات ينتمين إلى الغجر، يرقصن بمصاحبة موسيقى أما في الأماكن العامة أو في البيوت في مناسبات الأفراح. وهن غير متزوجات يكسبن عيشهن القليل بالرقص أمام منازل الأوروبيين التي كانت تحف شاطئ الخليج. وكان الرقص يتم حين يكون الخليج جافا، وعادة ما يصحبهن رجل يعزف على آلة موسيقية وأحيانا أخرى تشترك في العزف امرأة عجوز تلعب الطمبور، وترعاهن ـ أخلاقيا ـ وإن كانت سمعتهن ـ فيما يقال ـ ليست فوق مستوى الشبهات. وحين يرقصن تراهن يلقين جانبا بالنقاب الذي يغطي الوجه ويجعلنه يطير في الهواء حول أكتافهن.

ثم انتقل نيبور إلى فني الأراجوز وخيال الظل.

فقال إن الاراجوز منتشر في أرجاء القاهرة، وبعد أن وصفه وصفا يدل على أنه لم يتطور من ذلك التاريخ حتى أيامنا هذه، قال إنه فن قد يكون جديرا بالاهتمام لولا أن ذوق متفرجي القاهرة يجعل تمثيلياته مقززة حقا.

أما خيال الظل فهو محبوب كذلك في الشرق، غير أن نيبور لم يرق له هذا الفن لأن باباته دائما تسخر من ثياب الأوروبيين وعاداتهم.

ويذكر فن الحواة، ويقول إنهم يأخذون لب المشاهدين بحيل يظنها هؤلاء مدهشة، ولو أنها لا تعد كذلك بالمقياس الأوروبي. وقد أذهل واحد من هؤلاء جمهوره بنافورة متقطعة البث، كان يجعلها تبدو كأنها تقذف الماء ثم تكف عن البث مطاوعة لإرادته. وقال إن هؤلاء الحواة يعتمدون على عطاء الجمهور الطوعي، ولكنهم لا يكسبون كثيرا من حرفتهم.

ويضيف نيبور أن ثمة لاعبين آخرين يستخدمون الحيوان لإمتاع متفرجيهم. وأول هؤلاء هو القراد، الذي يلبس قرده ملابس البشر. ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القرود، فإن القراد يعمد إلى إلباسهم ملابس الأوروبيين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين، فإن القرد وذنبه يبدوان آنذاك للمتفرج الشرقي كتمثيل للأوروبي الذي يحمل سيفا يربطه حول وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين، تماما كذيل القرد! وإلى جوار القرادين كان هناك أيضا فنانون برعوا في تدريب الحمير والشياه على القيام بألعاب مدهشة، لم يصفها الرحالة. ويذكر مرقص الأفاعي ويعجب بفنه.

ثم ينتقل إلى ذكر ممثل فرد كان يقدم نفسه للناس في شوارع القاهرة، سائلا الناس العطاء. وكانت عدته لاستدرار عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قيد بها لما كان في أسر النصارى في مالطة، ثم يأخذ يروي في صوت باك ما حل به من نكبات وهو في أسر الأوروبيين البرابرة. ويخص بالذكر أنه أرغم على أن يعيش مع الخنازير، يرعاها وينام معها في مكان واحد. وكان بين مستمعيه قلة تستنكر كلامه، أما الغالبية الكبرى فكانت متأثرة بقوله.

وأخيرا يأتي نيبور لفن المسرح فيقول إنه ـ على غير ما كان يظن ـ قد وجد في القاهرة عددا كبيرا من الممثلين، ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود. أما مظهرهم فينم عن الفقر، وهم يمثلون أينما يدعون، لقاء أجر قليل،

ويعرضون فنهم في العراء ـ في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم ـ ويسحبون على أنفسهم ساترا يبدلون وراءه ملابسهم إلى ملابس التمثيل، في أمن من الأعين. ويبدو أن كثيرا من الأوروبيين لم يكونوا يعلمون بوجود هؤلاء الفنانين، فدعا نيبور مجموعة من هؤلاء الممثلين ليمثلوا في بيت صديق إيطالي متزوج. غير أنه لا هو ولا أصدقاؤه أعجبهم التمثيل ـ الذي كان مصحوبا بموسيقى.

أما المسرحية فكانت بالعربية ، وقد شرحت قصتها لنيبور، فتبين أن بطلتها امرأة ـ قام بدورها رجل يلبس ملابس النساء ولا يكاد يستطيع إخفاء لحيته. وهذه المرأة كانت تستدرج المسافرين إلى خيمتها وتسرق نقودهم ثم تطلق عليهم من يضربهم. وجعل هذا الحدث الساذج يتكرر المرة بعد المرة حتى ضاق صدر واحد من المتفرجين فعبر عن سخطه وانضم إليه بقية المتفرجين فأكره الممثلون على التوقف، ولم تكن المسرحية قد بلغت منتصفها.

ويمر حوالي الخمسة والثلاثين عاما، فيصل إلى مصر سائح أوروبي آخر هو الإيطالي بلزوني، الذي سجل لنا بعضا مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم المحبظين.

شاهد بلزوني مسرحيتين قدمتهما فرقة شعبية مصرية في حفل أقيم في شبرا عام 1815.

وقد بدأ الحفل بالموسيقى والرقص التقليديين، ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الأولى، وهي تدور حول رجل يريد أن يؤدي فريضة الحج، فهو يذهب إلى راعي إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه إلى مكة.

ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذي قرر أن يبيعه له. ومن ثم يطلب في الجمل مبلغا أكبر مما طلب صاحبه بينما يعطي صاحب الجمل مبلغا أقل بكثير مما دفع الشاري، ويحتفظ بالفارق لنفسه.

ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، وظهرا كما لو كانا جملا حقيقيا على أهبة الرحيل إلى مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوده. ويقوم

بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل، فيتبين هو والشاري أن الجمال لم يكتف بخداع الاثنين، فيما يخص الثمن، بل إنه احتفظ لنفسه بالجمل الأصلي وأعطى الشاري جملا حقير الشأن.

وتنتهي المسرحية بهرب الجمال بعد علقة حامية.

ويقول بلزوني إن جمهور المتفرجين على المسرحية كان شديد الابتهاج بها، حتى بدا له أن شيئا في العالم لا يمكن أن تعدل الفرحة به فرحة ذلك الجمهور بمسرحيته تلك، وذلك رغم بساطتها الظاهرة. ويضيف بلزوني أن ما شاق ذلك الجمهور منها كان ـ على وجه الخصوص ـ التحذير الذي توجهه ضد الجمالين وأضرابهم.

وبعد هذا قدمت مسرحية قصيرة على سبيل الختام، أقرب ما تكون إلى الفصل المضحك. وفيها ظهر أحد أولاد البلد وهو يصطحب سائحا أجنبيا إلى بيته، مستضيفا إياه للطعام.

وابن البلد فقير، ولكنه يريد أن يظهر بمظهر الغني، فيأمر زوجته أن تذبح خروفا من فورها ليقدمه للضيف. وتتظاهر الزوجة بالطاعة ثم لا تلبث أن تعود قائلة: إن قطيع الخراف كله قد فر هاربا، وأنها لو ذهبت تبحث عنه، فسيمضي وقت طويل... إذ ذاك يأمرها الزوج أن تذبح أربع دجاجات، ولكن الزوجة تدفع بأن الدجاج قد «هج» كله، ولا تستطيع الإمساك به. ويأرها الزوج بأن تذبح حماما، ولكن الحمام قد ترك أعشاشه كلها.

إذ ذاك لا يبقى إلا أن يقنع السائح باللبن الرائب وخبز الأذرة لأن هذا هو كل ما في البيت من مؤونة.

ويضيف بلزوني إلى ما تقدم أن السائح كان يقوم بدور المهرج في المسرحية.

كان هذا في عام 1815، وبعد هذا بحوالي خمسة عشر عاما، شاهد «لين» في المحبظين في إحدى الحفلات التي أقامها محمد علي لمناسبة ختان واحد من أنجاله، وقد اشترك المحبظون في الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسية وشخصياتها.

قال لين: إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات

الخارجة، وأن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية.

ثم وصف لين المسرحية التي شاهدها، وهي تدورحول فلاح فقير اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه ألف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط.

ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه؟

فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه. وإذ ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه أرضا وجلده عشرين جلدة ثم يساق إلى السجن.

وتزوره زوجته في السجن، فيطلب إليها أن تأخذ بيضا وقليلا من «الكشك والشعرية» وتعطيها للكاتب القبطي المعلم حنا، وتطلب إليه أن يعمل على إخراج الفلاح من السجن.

وتأخذ الزوجة هذه الطلبات في ثلاثة اسبتة، وتمضي تسأل عن بيت المعلم حنا، فيقال لها: هذا هو جالس أمام البيت، وإذ ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها. يقبل الكاتب الهدايا، ويطلب إلى الزوجة أن تحصل على عشرين أوثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد، وتعطي الزوجة شيخ البلد القروش وهي تقول صراحة: اقبل مني هذه الرشوة، وأخرج لي زوجي. ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه إلى بيت الناظر.

وتتكحل الزوجة، وتحني يديها وقدميها، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه في إلحاح أن يطلق سراح زوجها، وتبتسم له وهي تستعرض جمالها أمامه وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافئ خدماته.

ويقبل الناظر العرض الشهي، وينحاز للزوج ويعمل على تحريره من السجن.

ويبدو من وصف لين للعرض أن المسرحية كانت على درجة لا بأس بها من التقدم الفني. فهي تبدأ بعرض موسيقي واقعي يقدمه خمسة من الفنانين، اثنان منهم طبالان، والثالث عازف على المزمار، والرابع والخامس راقصتان. ثم يسأل ناظر الناحية عن دين الفلاح عوض ، ويقوم الموسيقيون والراقصتان بأدوار جديدة هي أدوار جماعة من الفلاحين، ويجيبون على سؤال الناظر.

ثم يأتي دور المعلم حنا، وواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للمسيحيين، ويضع في حزامه محبرة كبيرة.

ويصف رحالة آخر، اسمه وارنر ما شاهده في موسم 1874 ـ 1875، حين قضى الشتاء في ذهبية، ورأى بحارة مصريين يمثلون فيما بينهم هزلية محلية، تصور عادات العظماء وكبار الموظفين في إعطاء الرشاوى وتلقيها.

وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية، أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل [1] دراما محلية تماما، خالية من المؤثرات الأجنبية التي أخذت تتعامل على فن التمثيل في مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيرا بارزا في حرفية هذا التمثيل، مما بدا واضحا منذ قياس مسرح يعقوب صنوع حتى الآن.

إن أولى المسرحيتين اللتين شاهدهما بلزوني عام 1815، هي كوميديا انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحي المحيط بالممثلين والنظارة، وترضي جمهورها بالإمتاع والنصح معا، على عادة الفن الشعبي عندنا.

وهي تحوي شيئا من التركيب الفني يتمثل في الظهور المفاجئ لصاحب الجمل، والانكشاف المزدوج الذي يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره، إلى شيء من العمق في هذه الشخصية، فهي ليست مسطحة مثل شخصيتي البائع والشاري، وإنما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل حتى تستطيع أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه.

أما مسرحية السائح، فإنها فصل مضحك واضح، أشخاصه: السائح الأوروبي الذي يتصور مؤلف المسرحية أنه لا بد أن يكون عبيطا، ثم الزوج المتفاخر الساذج ـ مع ذلك ـ والزوجة الواسعة الحيلة التي تصمم حركاتهم وتخطط لها حتى تنتهي الحوادث إلى النهاية التي تريدها.

والذي يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التي أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضي، وحتى عشرينيات هذا القرن، يتبين له بوضوح أن فصل السائح هذا إنتاج محلي لا شك فيه.

وقد عرضت في كتابي: «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري» لتحليل كثير من هذه الفصول. ويستطيع من شاء أن يرجع إلى الكتاب إذا أراد المقارنة. غير أني أزمع أن أقارن هنا بين فصل السائح هذا وبين فصل

مضحك شاهده بروفر[2] في القاهرة في أوائل العشرينيات، وهو يدور حول خادم مضحك يرتدي ملابس المهرج المرقعة ويخدم ضابطا ويقيم علاقة سرية مع زوجة مخدومه.

ويحوي الفصل بعض النمر التهريجية التقليدية في الكوميديا الشعبية، ولكن يلفت النظر فيه شخصية الأوروبي المتفاخر العبيط، الذي يرتدي ملابس الجنود الإنجليز الحمراء الغامقة، وهو يتعرض للضرب المتصل طوال الفصل.

هنا صلة واضحة بين فصل السائح والفصل الذي شاهده بروفر وتتمثل هذه الصلة في الأوروبي العبيط. ولكن الشخصيات في فصل بروفر، قد تغيرت بالنسبة إلى شخصيات الفصل المصري، كما تغيرت العلاقات بينها. دخلت شخصيات أجنبية على رأسها الخادم المهرج، الذي يقيم العلاقات مع زوجة مخدومه. هذا الخادم وفد إلى البلاد مع الفرق الإيطالية. كما وفدت معه شخصية الزوجة الغزلة، والزوج المخدوع، والغبي المتفاخر وكلها من شخصيات الكوميديا دي لارتي[3].

غير أن هذا التحول في شخصيات الفصل المضحك المصري لم يتم دفعة واحدة، وإنما قطعت الكوميديا دي لارتي سنوات طويلة قبل أن تسيطر على الكوميديا المصرية. والدليل على هذا أن يعقوب صنوع، يستخدم شخصية السائح الأجنبي على نحو كثير القرب من استخدام الفصل المصري له. مما يدل على أن السنوات ما بين 1815 ، 1870 (خمس وخمسون سنة متصلة) لم تفلح في إجراء تغيير ذي بال في شخوص الكوميديا الشعبية.

أما مسرحية الفلاح عوض، التي قدمها المحبظون أمام محمد علي، فهي ناطقة بانتمائها إلى البيئة التي أنتجتها. وهي في تركيبها الفني وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فني آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، وكلتاهما من فنون مصر المحلية.

يظهر أثر المسرح الظلي والأراجوز في مشهد طرح عوضين أرضا واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسروال زوجته وبعصبة رأسها ... الخ.

كما يظهر في الأغراض العارية التي تبين عنها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التي تقدمها الشخصيات الأخرى ردا على هذه

الأغراض : الرشوة تقدم بصراحة وعرض الزوجة جسدها يتم بلا مواربة ويقبل بلا حرج من جانب الناظر.

ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معا.

والضحك من الفلاح عوض ـ المجني عليه ـ وإظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضا بعض من ضحك الأراجوز، الذي يتسم أحيانا بفقدان الضمير فقدانا تاما.

ومع هذا التبسيط الظاهر ـ بل بفضل هذا التبسيط ـ تنطلق الشكوك الموجعة والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه. فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية، في مصر تلك الأيام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شيء: ماله وشرفه معا!

لو تخيلنا دارا كبرى للملاهي يعمل على أرضها القراد، والحاوي ومسرح خيال الظل، ومسرح الأراجوز، والمحبظون لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التي تمتع بها أهل بلدنا قرونا طويلة ـ أحيانا ـ وسنوات طويلة متصلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشري الغربي إلى بلادنا على أيدي فرق أجنبية عديدة، ثم في شكل فرق مصرية نبتت في بلادنا، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان.

ومن يزر اليوم سوق جامع الفناء بمراكش يجد هذه الصورة التي نتخيلها حقيقة واقعة. يجد مسرح الحلقة في أشكال متعددة، ويجد مسرح الممثل الفرد الذي يقوم وحده بجميع الأدوار، ويجد تمثيلا عاديا يتعدد فيه المؤدي، ويشبه من قريب تمثيل المحبظين، كما يجد ألعابا مختلفة للحواة والمشعوذين، يشركون فيها الجمهور، ورقصا شعبيا مخلوطا بالأداء التمثيلي الفكاهي ونمرا للبهلوانات وألعابا أخرى تكون فيما بينها فن الحلقات ـ أو الحلاقي ـ كما يقولون في المغرب.

وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفتها الأقطار العربية في مصر والشمال الأفريقي قبل أن يفد إليها المسرح البشري الغربي بوقت طويل.

فإذا انتقلنا إلى الشمال الأفريقي بحثا وراء مزيد من التراث المسرحي العربي فسنجد أشكالا مسرحية كثيرة كلها موحية . نجد في المغرب مثلا

أشكال : «مسرح الحلقة» و«مسرح البساط» وظاهرة ، أو كرنفال «سلطان الطلبة».

يصف الدكتور حسن المنيعي في كتابه : «أبحاث في المسرح الغربي» كلا من هذه الأشكال الثلاثة وبيدأ بمسرح الحلقة الذي يقدمه لنا على أنه مسرح شعبي يحوي فنون الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية والتهريجية. وفيه يتم التمثيل في الأسواق وساحات المدن.

تتكون الحلقة دائما حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات والأساطير، ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض، إما بتقديم المساعدة بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين. وكان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي وبدعوة المتفرجين إلى توسيع أو تضييق الحلقة ، مما كان يخلق نوعا من التآلف والإحساس بالمشاركة يجدهما المتفرج بإزاء العرض.

وإلى جوار هذه الفنون التي يصفها الدكتور المنيغي لدى ذكره مسرح الحلقة، فقد قمت أنا في مارس 1969 بزيارة لسوق جامع الفناء في مراكش وسجلت بعضا مما شاهدته يومذاك.

أما عن التمثيل فقد رأيت مشهدا منه قام به ممثلان شعبيان، الأول مثل دور الزوجة الشاكية الباكية، والثاني قام بدور الزوج الذي ينقطع قلبه رقة لها، ويبكي هو الآخر بطريقة تضحك الجمهور. وقد استخدم ممثل دور الزوج الورق موضوعا في أذنيه وشعره وخلف رأسه، قصد الإضحاك.

أما ممثل دور الزوجة فكان يملك عواطف الجمهور بتقليده المتقن للترقق النسوي، وكان يضع على وجهه ما يشبه النقاب.

وفي باب التمثيل أيضا شاهدت فن الممثل الفرد، الذي يقوم وحده بجميع الأدوار. كان يقوم بالتمثيل إذ ذاك رجل أشعث ، أميل إلى البدانة، مكسر الأسنان ، اسمه «الملك جالوق»، أي الملك عقب القصدير ـ إشارة إلى قصره ربما ـ فقام على التوالي بدوري راعي البقر، والبنت الرقيقة التي تتحدث في نعومة في التليفون، ويبدو أن حديث التليفون هذا نمرة معروفة، فقد قدمها ممثل فرد آخر في ناحية أخرى من السوق. والطريف أن متسولة قطعت المشهد وجاءت تتسول من الفنان الفقير، فأعطاها بعضا من كسبه القليل!

كان في سوق جامع الفناء أيضا أشكال فنية أخرى مثل نمر أوصاف البلاد، وهي تتم على شكل سؤال وجواب ممثلين متناظرين يحفظان أوصاف البلاد في الغرب عن ظهر قلب، ويتحاوران حولها في شكل هجائي واضح، كل يحاول التغلب على زميله.

كذلك كان هناك عروض تجمع بين فني الهجاء والموسيقى، وعرض موسيقي فكاهي يستخدم فيه الرقص الشعبي الأفريقي، ويمسك فيه رئيس الحلقة سوطا و«يضرب» به أعضاء الفريق، أو المخالف منهم ضربا فكاهيا. وفي هذا المشهد يقف الفنانون على شكل قوس، ويتقدمون الواحد بعد الآخر ليؤدوا نمرة من العزف المنفرد، مستعملين آلة موسيقية موحدة اسمها قرقبة، وهي نوع من الصاجات الحديدية الكبيرة. بينما يدور الرقص على نغم الطبول الأفريقية.

وكان بالسوق أيضا حواة ومشعوذون وبهلوانات شديدو المهارة في القفز وفي فنون السيرك عامة.

ونأتي إلى الجزء الثاني من الأشكال المسرحية التراثية في المغرب وهو مسرح البساط الذي عرف في المغرب من زمن بعيد، وقدم أول حفل منه أمام السلطان محمد بن عبد الله في القرن الثامن عشر.

كان الملوك يحيطون «المبسطين» أي ، فناني مسرح البساط بحفاوة كبرى، ويفتحون لهم أبواب قصورهم، ويستمتعون بمسلياتهم المختلفة، بل كان الملوك أنفسهم يشاركون أحيانا في اللعب تقديرا لما يحويه التمثيل من فنون اجتماعية وانتقادية.

وقد بلغ انتشار هذا اللون من المسرح أن أقيمت له المهرجانات الضخمة تلتقي فيها الطوائف والجماعات بساحة القصر، وتتبارى فيما بينها.

وكثيرا ما كان «البساط» فرصة يغتنمها الممثلون لتبليغ شكواهم إلى الملك عن طريق تمثيل هذه الشكوى، فهو كان مسرحا انتقاديا إلى جوار كونه ترفيهيا. له شخوص ثابتة: «البساط» الذي يمثل القوة والشجاعة والمغامرة و «الياهو» ـ اليهودي الذي يرمز إلى النفاق والجشع والذكاء . و«حديدان» الذي يتميز بطهارة النفس وحب الغير. ويعارضه الغول الذي يقطر شرا.

ورغم الأنماط المثبتة فقد كان موضوع المسرحية البساطية يتغير، إلى

جوار أنها كانت تدخل شخصيات جديدة كالأوروبي والطبيب والسفير الذي يتكلم العربية الركيكة، أو أفراد عائلة تتشاجر... الخ.

وكان الممثل الرئيسي يلبس على وجهه قناعا من الدوم ليتمكن من التلفظ بما شاء من فكاهات دون خجل من السلطان. وكانت حركاته تحكي إيماءات مهرج السيرك وغير ذلك مما يحتاج إليه التمثيل في الإسكتش الاجتماعي الانتقادي الذي يقدمه فن البساط.

وكانت مجموعة المبسطين تعد عدتها في عيد الأضحى أو في عاشوراء، ثم تقصد دار المخزن، بعد أن تتصل بالأصدقاء لتجمع من الاكتتابات والتبرعات ما يساعد على إقامة الحفل. وحينما يأخذون طريقهم إلى القصر تلحق بهم مواكب الصبيان، والرجال، وممثلو الطوائف الفولكلورية، بدفوفهم وتعاريجهم، وإثر وصولهم إلى ساحة القصر، تأخذ كل جماعة مكانها المخصص قبل أن تنطلق في تقديم تمثيلياتها العابثة النابعة من أعماق التقاليد المغربية، بحيث ينهمك بعض الممثلين في تقديم تمثيلياتهم ومسلياتهم، بينما يقوم البعض الآخر بتأدية الرقصات والأغاني المميزة لطائفتهم. وفي النهاية يكررون الصلاة على النبي ويتوجهون بالدعاء إلى الملك.

وقد تعددت ألوان عروض مسرح البساط، ولكن من الممكن إجمالها فيما يلي:

- الرقصات الإقليمية التي تؤديها بعض المجموعات.
- أناشيد ورقصات الطوائف الدينية.
- ما كان يدور حول الأغاني والرقصات من ألحان ومواويل تؤديها اليهوديات.
- التمثيل الهزلي الانتقادي خاصة لأصحاب الوظائف العالية.
- مسرح السفهاء.
- مسرح الصناع وأصحاب المهن.
- المسرح الخاص بالنساء.
- سلطان الطلبة، وهي ظاهرة مسرحية بدأت أيام السلطان مولاي رشيد الذي ولي العرش في الفترة بين الأعوام 1666 ـ 1672، فقد حدث أن ساند الطلبة فيما يبدو مولاي رشيد في حروبه مع أخيه مولاي محمد من

أجل العرش. وكنوع من المكافأة نظم الملك للطلبة نزهة على ضفاف وادي فاس وأصبحت هذه ـ على الزمن ـ تقليدا حتى اليوم. ففي ربيع كل عام يقوم طلبة جامعة قيروان بإنشاء مملكة صغيرة تستمر أسبوعا كاملا، ويباع فيها التاج بالمزاد العلني للطلبة. وما أن يصبح واحد منهم ملكا حتى يحاط فورا بمظاهر الأبهة، ويصبح من حقه أن يقترب من الملك الحقيقي ويعبر له عن بعض المطالب، كما أنه يستطيع أن يكون لنفسه حكومة وحاشية.

ويتوجه سلطان الطلبة بموكبه الحافل في يوم الجمعة الذي يأتي بعد تتويجه، إلى مسجد الأندلس ليؤدي صلاة الجمعة، ثم يلتحق بضريح سيدي حرازم بباب فتوح، الذي يوجد فيه قبر السلطان مولاي رشيد. وأثناء الزيارة يبيع الطلبة التمر للمارة كنوع من البركة، وتضاف مبيعات التمر إلى الاكتتاب وحصيلة المزايدة للإسهام في تغطية نفقات الحفل.

وفي اليوم التالي يتكون الموكب، ثم يقصد ضفاف وادي فاس حيث يرابط الطلبة، وتنصب الخيمة الملكية، وخيمة الباشا وبعض أثرياء المدينة، الذين يغتنمون الفرصة لقضاء أيام في الهواء الطلق.

ويستغرق الحفل أسبوعا، يكون أهم أحداثه زيارة الملك الأصلي، أو أحد نوابه من العائلة المالكة، وتقدم لسلطان الطلبة الهدايا المالية أو العينية.

وحين يلتقي الملكان تسود الحفاوة والمرح، إذ يوقف كل منهما جواده على بعد عشرين مترا من الآخر، يحوط كليهما الحرس. وبعد لحظة يأخذ وزير حفلات سلطان الطلبة بمخاطبة الملك الشرعي في ألفاظ عابثة قبل أن يطلب من سلطانه السماح للملك بالدخول إلى مملكة سلطان الطلبة. آنذاك يأتي دور المحتسب المتطي جملا، فيلقي في حضرة الملك خطبة ساخرة تستعرض في ترتيب غنائي خطبة صلاة الجمعة التقليدية، مما يثير ضحك الجميع.

ثم ينقطع المرح وينزل سلطان الطلبة من فوق صهوة حصانه ليقبل ركاب الملك ويتقدم له بمطلب ما ـ تحرير مسجون مثلا. وفي أثناء الحفل ينظم الطلبة حلقات ثقافية تلقى فيها الخطب والقصائد وغيرها من فنون الأدب.

ويدوم التمثيل أسبوعا كاملا، حتى إذا جاء اليوم السابع أصبح من مصلحة سلطان الطلبة أن يغادر عرشه وإلا تعرض للضرب بالعصا من قبل

أعضاء حاشيته، وهم على استعداد لذلك إذا لزم الحال، بل وإلى إلقاء السلطان السابق في الوادي علامة على زيف ملكه وتعطيل سلطته.

هذا، وجدير بالذكر أن أهل فاس يشاركون الطلبة عيدهم التمثيلي هذا، وأن التمثيل يجري كله على أساس الارتجال، فلا نص هنالك، ولا مؤلف لنص.

لم يمنع الناس في تلك الأيام، ولا في الأيام التي تلتها حتى ظهور المسرح العربي المكتوب في أواسط القرن التاسع عشر، من النظر إلى كل هذه الألوان الفنية والدور التي تحتويها، والفنانين والرسميين المشاركين بها على أنها جميعا من فنون العرض المسرحي إلا أمران:

أولهما أن العرب الأقدمين لم يقرأوا نصوصا مسرحية قط، لا من فن اليونان ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا ـ كفكرة وفن معا ـ غير وارد عليهم.

الأمر الثاني أن العرب ـ أشرافهم ـ كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح، وكانوا يشتغلون به في السر والعلن، كما مر بنا سابقا.

ولقد اتخذت العقلية العربية الرسمية من فنون العرض المسرحي موقفا مزدوجا، فهي ترفضه من حيث المبدأ، وتقبله في التطبيق. ولعل الطرفة التالية أن توضح هذا الموقف المتناقض من المسرح الذي وقفه أشراف العرب:

وقف رجل بين يدي أمير المؤمنين «المنصور»، زاعما أن لديه ما يستوجب العجب، فقال له الخليفة، هات ما عندك.

فأخرج الرجل من كيسه كمية من الإبر، وقذف بإبرة منها إلى الحائط فثبتت فيه، ثم قذف الثانية، فدخل طرفها في ثقب الأولى وهكذا كلما قذف إبرة دخل طرفها في ثقب سابقتها، حتى أكمل مائة إبرة!... فأعجب المنصور بفعله، وأمر له بمائة دينار وبجلده مائة جلدة! ارتاع الرجل، وقال وقد استبد به الجزع:

لماذا يا أمير المؤمنين؟

فقال المنصور: المائة دينار لبراعتك وحذقك، والمائة جلدة لإضاعتك الوقت فيما لاينفع ولايفيد!

أما نحن، أبناء هذا العصر، فننظر إلى الموضوع بعيون جديدة، وبمعرفة

بفنون المسرح المختلفة، في دور العرض وفي المسارح وفي الشوارع وفي قصور الملوك والنبلاء تمتد ـ لدى أفضلنا ـ إلى ثلاثة آلاف عام هي عمر المسرح المكتوب . ننظر إلى مواكب الملوك والسفراء هذه، فنتذكر ما قالته الفنانة المسرحية البريطانية جوون ليتلوود في مؤتمر المسرح الذي عقد في نيودلهي عام 1966 برعاية اليونسكو: «إن المسرح في الشارع وليس في الكتب ودور العرض الغالية. فحين يلتقي الناس بالناس ينشأ المسرح».

ونتذكر أيضا نظرة الفنان الفرنسي أنتونين أرتو إلى المسرح على أنه فن يتخلق على المسرح ولا يخلق خارجه ـ يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائيا، ولا يكون للكلمة فيه الدور الأول، بل تشترك مع سائر عناصر الحركة من لون وموسيقى وحركة وصوت وصمت... لتكون فيما بينها العرض المسرحي المتحرك...أي الذي لا يتجمد أبدا ، بل يتجدد أبدا ... لأنه دائما يحمل معه عنصري التلقائية والمفاجأة.

وتعود إلى أذهاننا أيضا، من بين النظرات المسرحية المعاصرة، التي تسعى إلى إعادة اكتشاف المسرح، ومحاولة الوصول إلى جذوره أو ينابيعه الأولى: محاولة الفنان البريطاني بيتر بروك العودة إلى الطقوس القديمة كمصدر وإلهام لعروض مسرحية جديدة.

كذلك نثبت ما قاله المستشرق الفرنسي جاك بيرك [4]، من أنه يبحث عن فنون المسرح العربية في احتفالات الفاطميين وألعاب المماليك الفروسية، وفي بعض طقوس الجمعيات الصوفية... فشطحات الصوفية كتلك «الدوسة» التي وصفها لين، أو أعياد فيضان النيل، هي بمنزلة مسرحية حقيقية بمقدمتها وعقدتها وحلها. وأكثر منها شبها بالمسرحية: «الزار» وهو من الطقوس الجماعية لطرد الأرواح. وتكمن روح المسرح هنا أكثر مما تكمن في إسكتشات تعكس واقع الحياة.

ويضيف جاك بيرك قوله: إن العرض المسرحي يشمل النواحي الاجتماعية كافة ، وليس ثمة ما يلزمه باتخاذ أشكال معينة بدلا من غيرها . إذ عليه أن يستوعب أشكالا مختلفة ضمن إطارات مختلفة.

أما المستشرق الفرنسي الآخر جان دوفينو، فينبه [5] إلى خطر ولادة المسرح العربي على هدى نماذج غربية للمسرح، وعلى أساس من القول

بأن الفن المسرحي هو ذلك الفن الذي يكتب على ورق يصبح بعد ذلك أدبا.

إنه يرفض هذا التصور الضيق لفنون المسرح، ويشير إلى النواحي الدرامية العديدة التي توجد في بلدان المغرب الثلاثة، مثل النواحي الدرامية في المقامة، أو القصائد الدينية التي يرافقها الإيماء «المداح» أو ـ بصورة أوسع ـ الألعاب التي يرافقها الغناء : «القوال».

إن المهرجين المغربيين ـ وفنهم تقليد قديم ـ يرافق حركاتهم تعليقات شفوية ترتجل حول موضوع معين. وأماكن العبادة أو الصلاة وقبر «الولي» أو «الزاوية» كانت أماكن لتقديم العروض التي تقام بمناسبة الاحتفالات السحرية أو الصوفية. وهي من المعالم الدائمة التي ضبطت أصولها، ولو لم تكتب، وتوالى هذا التقليد على أيدي الجمعيات الكبرى برقص الدراويش، وهو عبارة عن مشاهد بالمعنى الحقيقي.

ولقد جمع المغرب حلقات ألف ليلة وفصول خيال الظل، ومسرح التعزية وخلق منها تركيبا خاصا به، صاغه بطريقة أصلية، وباللهجات العامية المحلية، التي تضفي على التركيب جمالا خاصا. ويستطرد دو فينو فيقول:

فإذا أضفنا لهذا ما نجده في تونس والجزائر، من إقامة ألعاب الدمى المتحركة الصقلية في الأحياء الشعبية ـ طول أيام شهر رمضان ـ لتمثيل حروب المسلمين ضد المسيحيين ، فقد نعثر بهذا على فكرة عربية عن المسرح تنقل الحياة إلى المسرح دون نص مكتوب. ذلك أن هذا المسرح العربي تمثيل حر مستقل، نجده في بيوت كبريات «البلدي» التونسية كما نجده في الساحات العامة، وتخاطب أدواره المشاهد مباشرة لأنها مرتجلة، يمتزج فيها الكلام والتعبير بالحركات امتزاجا تاما.

ثم ينبه دوفينو إلى خطأ يقع فيه من يبحثون في أمور المسرح العربي حتى من العرب أنفسهم، وهو اعتبارهم أن المسرحيات المدونة، كلاسية كانت أم رومانسية هي النموذج الوحيد للمسرح. ويدعي هذا الاتجاه أن هذا النموذج يصلح للناس كافة، أينما وجدوا. ثم يقول دوفينو في أسى: إنما حطم مسرح تونس الوطني طوق الفرق الأجنبية التي كانت تستدعى إلى البلاد لتقدم مسرحيات ضعيفة من مسرحيات البوليفار على زعم أنها روائع تحوطها هالة من النجاح صنعها ممثل شهير.

ثم ينبه المستشرق الفرنسي إلى أن المسرح هو أكبر بكثير من المسرح،

بمعنى أنه فن قادر على معالجة أنواع التعبير الاجتماعي من جهة، ومن جهة أخرى لأن كل عمل مسرحي أصيل له نوعية خاصة به.

وما يود دوفينو أن يبرزه هنا هو أن المجتمعات الأوروبية المختلفة لم تتخذ أبدا موقفا موحدا إزاء المسرح. فالمسرح الذي ازدهر وانتشر في المناطق الكاثوليكية اللاتينية، تجده يصطدم في البلاد التابعة لمذهب لوثر أو كالفين بمقاومة عنيدة، جاء كتاب جان جاك روسو إلى دالمبير مثلا رائعا عليها.

ويضيف إلى هذا قوله: لا ينبغي أن ننسى إقفال المسرح في إنجلترا على عهد كرومويل، ولا عدم وجود أي نوع من الفن المسرحي في سويسرا أو حتى أمريكا في عهد إعلان الاستقلال.

القسم الثاني
المسرح في الشرق

3 المسرح في مصر

إذا رحنا نصر على أن المسرح العربي قد ولد فقط في عام 1847، يوم أن أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولى: «البخيل»، استيحاء من موليير، فلا بد ـ في الوقت ذاته ـ أن نلح إلحاحا شديدا على أن هذا قد كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي ـ مجرد انبثاق إلى الوجود، ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا، فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم.

لم يكن هذا شأن شكسبير حين جلس يكتب مسرحياته السبع والثلاثين، فقد استند فيها بوضوح إلى فن الأقدمين من يونان ورومان، كما استمد النبع الشعبي الكبير الذي تراكم في بلاده.

أما موليير فقد اعتمد على فنون السيرك وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية، واستمد روح هذه الأشكال المسرحية الشعبية وأدخلها في بعض أعماله. وفي القرن العشرين أعلن برنارد شو أنه يقدم الفرجة في مسرحه إلى جوار الأدب، وأنه غير مستطيع أن يمضي في عمله ككاتب مسرحي إلا على أساس عمل من سبقوه، ممن استخدموا التراث المسرحي الشعبي كالمهرج والبهلوان، ومن ثم استخدم هو في مسرحياته كثيرا من الأنماط

الشعبية كالسيرك في مسرحية: «أندروكليس والأسد» والميلودراما، في: «تلميذ الشيطان» والفارس، والبيرلسك... إلخ.

ويا ليت روادنا الأول كانوا فعلوا الشيء ذاته، فالتفتوا التفاتا كافيا إلى التراث الشعبي المسرحي، الذي تجمع للأمة العربية عبر قرون طويلة، ولم يحل دون قيامه واستمراره حظر أو بطش أو ملاينة.

غير أن رواد المسرح العربي الحديث: مارون نقاش، وأحمد أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع قد كانوا في وضع لا يسمح لهم بأن يتعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة.

لقد سيطرت عليهم جميعا فكرة واضحة قوية هي أن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية، وهو إلى هذا شكل راق، وباعث على التمدن والإصلاح. وهو كذلك ممارس ومعترف به في أوروبا، التي كانت آنذاك تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدمهم من مظاهر الحضارة المختلفة.

لم يدر في خلدهم أن هناك شكلا آخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن لهم أن يستخدموه. وأن هذا الشكل موجود بينهم، قابل للتطوير وقادر على الخدمة. ومن العسف طبعا أن تطالبهم بذلك. إنما نحن نسجل فقط أن المسرح الذي تمت ولادته على أيديهم كان مسرحا مستوردا منذ البداية، وأن الضغوط التي أدت إلى ولادته هي أولا: شعور هؤلاء الرواد بشيء من العار إذ وجدوا المسرح في أوروبا زاهيا ومزدهرا بينما أمتهم العربية لا تعرف عنه شيئا، إلا ما تراه القلة من خاصة المثقفين قادما مع الفرق الأجنبية، ثم حماس هؤلاء الرواد الشديد لاستقدام هذا الفن الباهر واستنباته في التربة العربية، رفعا للأمة وتهذيبا لها وإمتاعا، ودفعا لها على الطريق الذي كان يخايل كثيرا من المثقفين الذين نهلوا من فن أوروبا في القرن الماضي وهو: أن يصبح الشرق قطعة من الغرب المتمدن.

وفي هذا الصدد لاحظ الرحالة الإنجليزي ديفيد أركيوهارت مدى حماس مارون النقاش لأن ينقل فن المسرح إلى لبنان كما رآه في أوروبا تماما فقال وهو يبتسم لنفسه: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، وتقوم في مقدمته كمبوشة للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة إليها»[1].

غير أن النقاش ما لبث أن تبين حاجة الشعب العربي إلى فن مسرحي أكثر قربا لنفسه مما نقله إليه الرائد الكبير. «ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أن الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب»[2]. «وأجهد مارون نفسه في جعل رواياته أدبية محضة»، «حتى حمله الإعياء إلى القول في إحدى رواياته: إن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد»[3].

إذن فقد كان مدخل مارون النقاش إلى المسرح من باب الكتاب، من باب النص الأدبي، الذي يرجى له أن يقوم على قدميه بفضل ما فيه من أدب ابتداء - وليس لأن به من فنون الفرجة ما يشد أنظار الناس إليه، إلى جوار القيمة الأدبية.

ولما تبين النقاش أن «المسرح الأدبي والذهب الإفرنجي المسبوك سبكا عربيا» لا يكفي وحده لبقاء الفن الوليد، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويا ومغنى، فأدخل هذين العنصرين في مسرحياته اللاحقة على «البخيل»، غير أنه لم يستطع التغلب على دهشة الناس من الفن الجديد، ورفضهم الباطن له، فعبر عن حزنه لما لمسه من جحود من بعض أبناء وطنه، وإنكار فئة منهم لجهاده في سبيل الفن[4]. واستبعد كثيرا أن تستمر جذوة الفن التي اقتبسها من مسارح أوروبا، وعاد بها إلى بلاده فرحا... أن تستمر الجذوة متقدة من بعده.

أما الرائد الثاني: أحمد أبو خليل القباني، فلم يعتمد النص الأدبي - في المحل الأول - أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية. فقصة المسرحية عنده تقوم - أساسا - كي تنشئ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص.

وإلى جوار هذا اعتمد القباني اعتمادا واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا مهما من عناصر مسرحه، مما دفع أحد الباحثين إلى القول إن «القباني هو صورة متطورة

للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القص»[5].

ويرى الأستاذ زكي طليمات أن الفن المسرحي الذي جاء به القباني هو أضعف صياغة من صنوه عند النقاش، ويرجع ذلك الضعف إلى أن القباني لم يعرف المسرح في أي لغة أجنبية غير التركية. فهو والحال هذه كان ينقل فنه عن فن مترجم.

وقد سعى القباني إلى تغطية ضعف البناء المسرحي عنده بالموسيقى والإنشاد والرقص، فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية[6].

ويجيء دور الرائد الثالث من رواد المسرح العربي الحديث: يعقوب صنوع، ويصف هو نفسه كيف أنه تلقى مرانه المسرحي بالاشتراك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أوروبيتين، فرنسية وإيطالية زارتا مصر عام 1870، وأن المسرحيات التي قدمتها الفرقتان قد توزعت بين الكوميديا والفارس والأوبريت، مما أوحى له بأن ينشئ مسرحا عربيا يغترف من هذا المعين. فاتجه من الممارسة العملية إلى دراسة لأعمال كل من جولدوني ـ بصفة خاصة ـ وموليير، وشيريدان، كل في لغته الأصلية.

ومن ثم كون صنوع فرقته المسرحية وألف لها قطعة مسرحية غنائية أقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة.

ثم مضى صنوع من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين، ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح، حتى وصل عددها اثنتين وثلاثين، أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه، وانتقاد لبعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام[7].

وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوروبي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي، وإن كانت الحياة العملية الحافلة التي عاشها صنوع، قد جعلته أكثر من سلفيه قربا من الناس العاديين وأقدر على ملاحظتهم وهم يضطربون في حياتهم اليومية، ومن ثم فقد هرع الكل إلى رؤية مسرحياته، ورأى فيها المعاصرون سلسلة متصلة من الضحك، تختلط به الدموع، وتقربها من كل الناس. وفي هذا السبيل يقول محرر مجلة ساترداي ريفيو بتاريخ 1876: «إن ما هو جدير بالإعجاب حقا، تقمصه ـ أي صنوع ـ شخصية الفلاح المصري أثناء اندماجه في تمثيل دوره، فيحلو عندئذ سماع

ملاحظاته اللاذعة، وضحكاته البريئة إلى جانب عبراته الصامتة وهي تتساقط على خديه الضامرين... وقد كان باستطاعة الرجل أن يجمع في شخصيته شعبا بأسره»[8].

وهذا قول حق، يجده المرء واضحا لدى قراءة مسرحيات صنوع، إذ يتبين أن تصويره للسادة في مسرحه تصوير ضعيف، فهم في الأغلب الأعم أناس باهتون. أما شخصياته الشعبية فهي قوية واضحة، تمشي على المسرح باقتدار، وتنتفض أمامنا بالحياة.

ولقد استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك في مسرحه، استخدم النكات اللفظية والجنسية، كما استعمل الهزل، والفكاهية الراقية: قدم تهريجا كما قدم أفكارا، وفهم تماما أن المسرح ينبغي - أو وقبل كل شيء - أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما، ممتزج امتزاجا عضويا بفن المسرح، وليس مفروضا عليه من الخارج. غير أنه فعل هذا كله على قدر ما أوتي من مقدرة. وقد قعدت به هذه المقدرة عند الحدود الأولى لإنجاز فن مسرحي شعبي ينتسب إلى وجدان هذه الأمة انتسابا عميقا، ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداما عميقا وخلاقا.

بختام يعقوب صنوع لأعماله يكون قد اكتمل للمسرح العربي المجلوب الأنماط الثلاثة التي ظل يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي حتى الآن وهي: «المسرحية الجادة - في الأساس - التي تعتمد على النص الأدبي، وتتجه إلى محاولة رفع شأن الناس وتبصيرهم، والمسرحية الكوميدية الانتقادية ذات الأساس الشعبي التي تحمل ما سبق وصفه من تفرعات متفاوتة على فن الكوميديا. والأوبريت، أو المسرحية الغنائية التي تتخذ من حوادث قصة مسرحية - واهية البناء في الغالب - مناسبة لغناء فردي وجماعي ورقص ومناظر أخرى مدهشة، مثل المفاجآت البصرية، كظهور عفريت أو اندلاع نار، أو قيام نضال بالسلاح إلى آخر هذا.

ولقد ظل المسرح العربي يقدم هذه الأنماط الثلاثة، مقتبسة أو مؤلفة تأليفا متهافتا، حتى بدأ يحدث شيء مهم لأي حركة مسرحية، وهو ظهور المؤلف المحلي.

سبق ظهور الكاتب المحلي في مصر إرهاصات كثيرة تكاتفت كلها وعملت على ظهوره، ففي ميدان التأليف خرجت للناس في عام 1894 أول مسرحية

مصرية تتخذ شكل الميلودراما الاجتماعية، وتتوسل بقناع رقيق من التاريخ المتخيل للإشارة إلى أوضاع كانت تسود مصر إبان كتابة المسرحية. وكان اسم المسرحية هو: «صدق الإخاء» واسم مؤلفها هو إسماعيل عاصم. وهي تسعى إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات، وتناقش في فصلها الرابع أمور مملكة ما - واضح تماما أنها مصر - مناقشة عصرية جريئة، تتصدى للحرية والتعليم، وحق تكوين الأحزاب، كما تشير المسرحية في موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم قد أطمع فيهم الغريب، وسهل احتلال أرضهم.

وأهمية المسرحية تأتي من مصدرين: أولهما، أنها كانت البشير الأول بقيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة، التي تجعل همها معالجة هموم المجتمع وعيوبه، وأنها في هذا السبيل قد اتخذت لنفسها شكلا فنيا هو وسط بين المقامة والمسرحية، فهي إذن تطوير فني للتراث، في طريق التمثيل البشري، مثلما كانت بابات بن دانيال تطورا بالمقامة إلى مسرح خيال الظل[9].

أما المصدر الثاني لأهمية هذه المسرحية على وجه الخصوص، فهي أنها مضت قدما مع رحلات الفرق الفنية، فاقتحمت تونس الخضراء، وأثارت انتباه الناس وحفاوتهم هناك، وتكونت حولها وحول ما قدمته فرقة القرداحي من مسرحيات أخرى حركة مسرحية مشتركة بين تونس ومصر، ما لبثت أن تحولت إلى حركة تونسية خالصة مما سيجيء الكلام عنه في موضع آخر من هذا الكتاب.

ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر من بعد، فقدم فرح أنطون مسرحيته المعروفة: مصر الجديدة ومصر القديمة عام 1913، وفيها استخدم شكلا مسرحيا يراوح بين الرواية والمسرحية ليعرض تطلعات مصر وآمالها في أوائل القرن من قيام طبقة منتجة، تقوم بكل ما من شأنه رفعة الوطن، فتنفذ المشروعات، وتقيم الصناعات وتبني مجد الوطن.

والمسرحية صادقة الانتماء إلى الواقع المصري، وإن كان بها كثير مما يشي بأصل لها أوروبي، أخذت عنه. ومع هذا فقد كانت خطوة قوية قادرة، على طريق بزوغ الكاتب المسرحي المصري[10].

وما لبث الكاتب المسرحي المصري، الخالص من كل أثر لاقتباس أو تمصير أو أي اعتماد آخر على النصوص المسرحية الغربية أن ظهر في

شخص إبراهيم رمزي.

ولقد كتب إبراهيم رمزي عددا من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية أهمها: الحاكم بأمر الله (حوالي 1914)، وأبطال المنصورة (1915)، وبنت الإخشيد (1916)، و«البدوية» (1918)، وإسماعيل الفاتح (1937)، وشاور بن مجيد (1938) ـ كل هذا في اللون التاريخي.

أما في المسرحية الاجتماعية فتبرز مسرحية صرخة الطفل (1923) التي تتناول مشكلة الزواج في مصر في أواخر العشرينيات، فتحكي عن محام شاب ناجح: علي بك، متزوج من امرأة جميلة في شرخ الشباب: زهيرة هانم. وبرغم أن زواجهما قد اتصل خمسة أعوام، فإن زهيرة لم تنجب، مما يجعلها عصبية متوترة، تنهال باللوم على زوجها لأنه يهملها وينصرف إلى عمله، بينما يفلسف هو الأوضاع ويقول: إن برود العاطفة بين الأزواج بعد اتصال الزواج أمر طبيعي، وأن وضع زهيرة القلق هذا ما كان ليستمر لو أنها كانت تنجب.

وتنكر زهيرة أن يكون هذا هو السبب، وتروح تقضي وقت فراغها الطويل في إلقاء شباكها على «خليل» الطبيب الشاب، الحديث التخرج من جامعات بريطانيا. فهي تريد أن تجره لغرامها على أن تسعى من بعد إلى الطلاق من زوجها، وتتزوج الطبيب.

ويوافق خليل على هذا المشروع، رغم أنه كان قد صرح بحبه لأخت زهيرة المسماة عطية، وهي نقيض أختها في كل شيء. بل لقد أمعن خليل في الطريق فذكر رغبته في الزواج من عطية لأهلها. وتولت عطية مهمة نقل هذا النبأ السار لأختها زهيرة، وبالطبع تثور زهيرة، وتحاول بشتى الوسائل أن تقف حائلا دون الزواج، ولكن جهود «بشير آغا» الحبشي الخصي، الذي علم أجيالا من بنات الأسرة القراءة والكتابة والدين والتهذيب، تنجح في تحقيق زواج خليل من عطية.

وتقبع زهيرة في بيتها حسرة، لا تسمع إلا صرخة الطفل ـ أي صرخة الطفل الكائن في أحشائها، والذي لم تستطع أن تنجبه.

الشخصيات في المسرحية مرسومة بشيء من العناية، لولا ضعف في تصوير شخصية الطبيب، فهو يميل إلى هذا الرأي أو ذاك، دون مبرر فني معقول. وبناء المسرحية قوي، لا يعيبه إلا طغيان النقاش على بعض حوادث

القصة المسرحية، فإن إبراهيم رمزي يبدو متأثرا بمسرحية النقاش الدرامي التي ابتداعها أبسن في القرن الماضي، وتلقفها شو فزاد كثيرا من حجم النقاش فيها.

أما عيب المسرحية الرئيسي فهو تلك اللغة العربية الفصيحة المتأنقة، التي ترجع إلى صدر الإسلام، والتي لا تراعي الفروق النفسية بين الشخصيات، فالمحامي يتحدث كالطبيب والاثنان يتحدثان اللغة نفسها التي تستخدمها المرأتان وهي اللغة ذاتها التي يتكلمها بشير آغا. وهذه اللغة الموحدة تطمس بعض معالم الشخصيات، وإن كان هذا كله لا ينبغي أن يقلل من قيمة المسرحية في حد ذاتها كمحاولة جريئة للأخذ بناصية مشكلة اجتماعية محددة: هي الفراغ المميت الذي تقع فيه المرأة المتعلمة الموسرة، حينما ينشغل عنها زوجها الناجح بعمله، وتنتظر من أعماق خوائها فلا تجد إلا المغامرات الغرامية الطائشة تزجي بها وقت فراغها.

كما أن اعتماد المؤلف على قدراته وحدها في إنشاء مسرحية مصرية عصرية يضعه في مكان الصدارة بين الكتاب المسرحيين المصريين، فهي الخطوة المنطقية التالية للمسرحية «صدق الإخاء» التي سعت ـ من وراء قناع تاريخي شفاف إلى الحديث عن مصر المعاصرة.

وعلاوة على هذا السبق في تأليف المسرحية المصرية العصرية، كان إبراهيم رمزي قد التقط الخيط التاريخي من مؤلفيه السابقين، وعلى رأسهم أحمد أبو خليل القباني فأخرج منذ 1914 حتى 1938 ست مسرحيات، تميزت منها مسرحية «أبطال المنصورة».

كما أنه التقط خيطا آخر من بدايات المسرح العربي، هو الخيط الذي يمثله يعقوب صنوع مبدع الكوميديا الانتقادية الشعبية، فكتب رمزي في عام 1915 مسرحيته الشعبية الضاحكة، الهادفة: «دخول الحمام مش زي خروجه».

ويواكب إبراهيم رمزي في الفترة نفسها مؤلف مصري آخر هو محمد تيمور، الذي أخرج مسرحيات: «العصفور في القفص» في مارس 1918، و«عبد الستار أفندي» في ديسمبر 1918 و: «الهاوية» في 1921، وهي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة، فرنسية في الغالب الأعم، ولكن تيمور قد أجاد تمصيرها وقربها قربا شديدا من الواقع المصري، وابتكر

شخصيات وحوادث يعقل كثيرا أن تدور في مصر، ثم امتاز على صديقه إبراهيم رمزي بإدارة حوار درامي قوي استخدم له اللغة الدارجة المثقفة حين يكون الحديث للمثقفين، واستعمل اللغة العامية القح حين يكون الحديث لعامة الناس[11].

ثم يظهر على المسرح مؤلف مصري ثالث كان له شأن كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر وفي استمرارها، وفي اكتسابها احتراما كانت تسعى إليه، وهو توفيق الحكيم، الذي أخرج أولى مسرحياته عام 1919، وكانت باسم «الضيف الثقيل» وهي للأسف مفقودة، ولكن موضوعها العام معروف وهو: ضيف ثقيل يحل على أسرة ما ويرفض أن يرحل عنها. وهي كناية عن هجاء درامي للاحتلال البريطاني الذي كان يكتم أنفاس البلاد إذ ذاك.

أما أول مسرحية كاملة تصلنا من فن الحكيم فهي «المرأة الجديدة» التي خرجت إلى الناس عام 1923. غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيد الذي قام به الحكيم[12].

وفي ميدان المسرح الغنائي، الذي تزعمه الشيخ سلامة حجازي، شعر الشيخ منذ أن اعتلى خشبة المسرح بالحاجة إلى وجود المسرحية الغنائية المصرية، ونعى على الأدباء عدم إقبالهم على تأليف هذا النوع المصري، الذي يجب أن يقدم على منصة مسارحنا قبل غيره من أنواع المسرحيات... وكان الشيخ يتمنى دائما أن يبث الدروس الاجتماعية والمبادئ الخلقية والعظات الوطنية في ثوبها المصري وردائها القومي. ولذلك فاتح المرحوم عاصم بك بهذه الرغبة، فاستجاب له المؤلف وقدم له ثلاث مسرحيات، لحنها الشيخ وطبعها بطابعه، ملاحظا في ذلك رغبة الجمهور في مزج المسرحيات بالأناشيد، حتى لو كانت تراجيدية بحتة[13].

وكانت النتيجة ظهور أول محاولة لتأليف المسرحية المصرية، وإن ظهرت في شكل بدائي، وهي مسرحية: «صدق الإخاء» التي سبقت الإشارة إليها.

على أن هذه لم تكن المأثرة الوحيدة للشيخ سلامة حجازي على فن المسرح، فإنه استخدم صوته الفاتن وسيلة جذب للناس لغشيان المسارح بدلا من المقاهي، وعرض عليهم نماذج من فنون العرض المسرحي تمثلت في المناظر والملابس الغالية، وفي إنشاء المسرح العصري الذي لم يتردد

الشيخ في أن يضع فيه أموالا كثيرة حتى أصبح مسرحه يساوي مسرح أوبرا الخديوية في الفخامة، والتجهيزات على نحو ما يقول محمد تيمور[14].

كذلك بذل الشيخ سلامة جهدا خاصا في حقل تطوير الغناء شيئا ما، بحيث أصبح أكثر تعبيرا عن المعاني والمواقف المسرحية مما كان أيام القباني ومن حذا حذوه. وفي هذا السبيل، ألغى الشيخ سلامة حجازي المقدمات مثل الليالي وغيرها، وربط بين الغناء وتمثيل الأدوار على نحو من الأنحاء، وأخذ الناس عن طريقه يتعرفون على كلمات: مسرح، وتشخيص، وتمثيل... إلخ.

وزاد من أثر فنه في الجمهور، أن هذا الفن كان ينتقل إلى قطاعات من الناس لم تكن الظروف الاجتماعية السائدة تسمح لها بغشيان المسارح مثل السيدات والآنسات. وأولئك كن يسمعن فن الشيخ سلامة على أسطوانات الفونوغراف الذي كان قد ظهر في أوائل القرن. ظهر في الوقت المناسب لكي ينشر الوعي في المسرح والغناء المسرحي وما يلف هذين الفنين من قصص وأبطال وسير أغلبها مترجم عن الغرب، ولكنه مع ذلك كان يؤثر ولا شك في الذوق العام، ويحضر لمراحل تالية في تطور المسرحية الغنائية والمسرحية بشكل عام.

وحين مات الشيخ سلامة حجازي عام 1917، كان نجم فنان كبير من فناني المسرح الغنائي قد بزغ بوضوح في سماء الفن، وأعني به سيد درويش.

وقد اجتمعت في سيد درويش مواهب عدة، مكنته في نهاية الأمر من أن يضع الشعب بأسره، بجميع طوائفه على المسرح، يضعه أمامنا بالكلمة والموسيقى الدراميتين بكل معاني الكلمة.

إن نشأته الأولى في حي كوم الدكة الشعبي بالإسكندرية أتاحت له أن يعيش مع البسطاء والمطحونين حياتهم العادية، يفرح ويتألم كما يفعلون، ويفهم كيف يفكرون ويتصرفون وإلام يطمحون.

وكان سيد درويش موهوبا، ولكنه لم يكتف بالموهبة بل طورها بملاحظة الفنانين الكبار في حقول الإنشاد والغناء والتمثيل. واشترك في أول حياته مع فرقة شعبية جوالة للتمثيل الكوميدي هي فرقة جورج دخول، وهو الرجل الذي كان لفنه الكوميدي أبلغ الأثر في تطوير الكوميديا الشعبية في مصر.

كذلك أفاد سيد درويش من رحلتين قام بهما إلى الشام فدرس ألوانا كثيرة من الموسيقى، بين عربية وتركية وفارسية، فلما تجمعت له حصيلة مناسبة من الدرس والاحتكاك الفني أخذ يخطو خطواته السريعة نحو خلق شيء مهم لأي مسرح غنائي، وهو اللغة الموسيقية والغنائية الدرامية. أي اللغة التي لا تقصد وحسب إلى خلق أثر غير واضح من النشوة في مستمعها، وهو ما نسميه بالطرب، وإنما تسعى إلى التعبير، بالموسيقى الصرف، وبالكلمة الملحنة، عن شخص ما، أو موقف ما، ثم تتقدم لتحكي حكاية ما، هي حكاية أبطال وشخصيات المسرحية الغنائية.

وفي هذا يقول الدكتور محمود الحفني في كتابه «سيد درويش»[15]، وهو يصف كيف لحن سيد درويش أول أعماله المسرحية وهي فيروز شاه: «قام الفنان بتلحين هذه المسرحية على أسلوب جديد لم يعهده الناس من قبل، وهو أسلوبه الذي جرى عليه في كل إنتاجه الغنائي المسرحي بعد ذلك، مما يشكل التطور الحقيقي لهذا الفن. ذلك أنه درج على أن يقرأ المسرحية كلها قراءة فاحصة. ثم يعيش في أدوارها فتعتمل في نفسه كل شخصية من شخصياتها، فيلبس التلحين الخاص بكل منها اللون الذي يلائمها، ثم يعيش مرة أخرى في مواقف المسرحية، فيتمثل كل حركة من حركاتها في المسرح وما ينبغي أن يناسبها في اللحن، ثم يعيش مع كلمات الأغنية لفظا لفظا، يرددها ويرددها على ضوء الاعتبارات السابقة».

أي أن سيد درويش كان - في الواقع - يقوم بإخراج المسرحية موسيقيا وغنائيا، كما يخرج المخرج المسرحي مسرحية درامية عادية.

وزاد من قيمة سيد درويش كملحن درامي، أنه عايش العملية المسرحية في جميع مراحلها، وقام بأدوار غنائية وتمثيلية ما زالت تتدرج حتى اضطلع ببطولة أنضج أعماله وهي: العشرة الطيبة، وشهرزاد والباروكة.

عمل كما رأينا في فرقة شعبية متواضعة، هي فرقة جورج دخول بالإسكندرية ثم اشترك مع فرقة عطالله في رحلتين إلى الشام. ثم انتقل من ذلك إلى الاشتراك مع المرددين بالمسرح في إلقاء الأغاني والأناشيد الجماعية، كما حدث في مسرحية فيروز شاه.

كذلك احتك سيد درويش بفن الزجل الراقي ممثلا في كبار رجاله من أمثال: بيرم التونسي وبديع خيري وأمين صدقي ويونس القاضي. وتعرف

عن كثب على جهود المخرج عزيز عيد، الذي أخرج له مسرحية شهرزاد وكانت صحبته لكل من بديع خيري ونجيب الريحاني ذات أثر كبير في تطوير شخصيته الفنية وإنضاج عطائه.

إلى جانب ظهور المؤلف المحلي في المسرح المصري، والملحن المسرحي، ظهر أيضا ـ لأول مرة ـ الممثل المدرب بالأسلوب العلمي، وذلك في شخص جورج أبيض، فقد عاد ذلك الممثل الرائد من فرنسا في عام 1910 على رأس فرقة فرنسية ليتولى تقديم بعض المسرحيات المهمة باللغة الفرنسية، وذلك بعد أن كان خديو مصر عباس حلمي قد أوفده إلى فرنسا في عام 1904.

قضى جورج أبيض هذه الأعوام الستة في التتلمذ على يدي ممثل فرنسي مرموق اسمه سيلفان، وعاد إلى البلاد ليكون ـ كما وصفته الأهرام: «أول ممثل وطني أصولي».

وسرعان ما وجهه الزعيم الوطني الكبير سعد زغلول، الذي كان يومها ناظرا للمعارف، إلى التمثيل باللغة العربية، فتمت بهذا الفائدة المرجوة من وراء إرسال أول مبعوث في تاريخ المسرح العربي لدراسة ذلك الفن دراسة علمية.

وقد ألف جورج أبيض فرقا مسرحية مختلفة ودخل في فرقة مشتركة بينه وبين الشيخ سلامة حجازي، وقدم طوال مجراه الفني بعضا من عيون المسرح الغربي مثل أوديب ومسرحيات موليير: «طرطوف»، «مدرسة الأزواج»، «مدرسة النساء»، «النساء العالمات» كما قدم مسرحيات لشكسبير وجورج برنارد شو، واستطاع نشاطه الفني أن يجتذب إليه نفوسا فنية حية ومتوثبة مثل الشاعر خليل مطران والشاعر حافظ إبراهيم، والممثل ذي المكانة الاجتماعية عبد الرحمن رشدي والفنان عزيز عيد الذي أصبح مخرجا فيما بعد، والكاتب الواسع الاطلاع على مسرح الغرب: إبراهيم رمزي.

وهكذا ارتفع مقام الممثل والنص المسرحي معا، على يدي جورج أبيض، واكتسب الفن المسرحي احتراما، كما قدم جورج أبيض ما وصف يومها بأنه أول مسرحية مصرية وهي: مصر الجديدة ومصر القديمة للكاتب فرح أنطون.

ثم استكمل المسرح العربي في مصر أنواع أطقمه الفنية حين أخذ

الفنان عزيز عيد يبدي اهتماما كبيرا بفن الإخراج، بوصفه فنا منفصلا عن التمثيل أو إدارة الفرق المسرحية.

عمل عزيز ممثلا ومخرجا فترة من الزمن امتدت من 1904، حين انضم إلى فرقة القرداحي ممثلا، وظل ينتقل من فرقة إلى فرقة: ممثلا تارة ومخرجا أخرى فألف في 1912 فرقة مع سليمان الحداد باءت بالفشل، وعمل مع فرقة الشيخ سلامة حجازي وأخرج لها مسرحيات: «عواطف البنين»، و«اليتيمتان»، و«صاحب معامل الحديد»، ومثل للفرقة مسرحيات أخرى. ثم انضم إلى فرقة جورج أبيض وأخرج لها: «أوديب الملك»، و«لويس الحادي عشر»، و«عطيل»، ومسرحيات أخرى.

ويصف عزيز عيد أسلوبه في الإخراج فيقول: «كنت أصمم المناظر وأعد الملابس الملائمة لعصر كل رواية. وأشرح الأدوار للممثلين وأدربهم على الإلقاء الصحيح للتراجيديا، وأنه يجب أن يكون طبيعيا بعيدا عن التصنع والتكلف والصراخ والمبالغة في مط الكلمات وتفخيمها، وأفهمتهم أن إلقاء التراجيديا كإلقاء الدراما مع فارق بسيط هو الذوق الفني الذي يفرق بين النوعين... كنت العمود الفقري لهذه الفرقة التي أحدثت دويا هائلا في الوسط الفني في ذلك الوقت[16].

كذلك عمل عزيز عيد مع سيد درويش في أثناء إخراج أوبريت شهرزاد، وأوضح في حديثه مع فاطمة رشدي أنه كان يوجه الفنان الكبير إلى عدم المبالغة في التطريب، وكان الشيخ سيد يتقبل ملاحظاته عن طيب خاطر، مما أعانه على خلق موسيقى مسرحية.

وتؤيد الفنانة روز اليوسف الدور الكبير الذي قام به عزيز عيد مخرجا فتقول: «كان عزيز عيد يرضى بالفقر، بالجوع، بأي شيء، إلا أن يخرج رواية تمثيلية واحدة بطريقة لا يرضى عنها، فإذا أخذ في إخراج رواية دقق في اختيار الممثلين تدقيقا بالغا. لا يعطي أتفه دور فيها لممثل لا يؤمن بكفاءته. أما الكفاءة «الخام» فقد كان يلتقطها من أول لمحة، ويعرف على الفور أي الأدوار يصلح لهذا الفتى أو الفتاة، ثم ينصرف بكليته إلى تدريب النجم الناشئ وتمرينه حتى يخلقه خلقا جديدا. فإذا اضطر لإسناد دور في الرواية إلى ممثل لا يعتقد بكفاءته الفنية تركه يمثل كيف يشاء، ويبخل عليه بملاحظة أو نصيحة واحدة. إنه في الفن لا يعترف بالشيء الوسط

أبدا. إما أن يكون الواحد فنانا تماما، أو ليس من الفن في شيء»[17].

أما المخرج فتوح نشاطي فله رأي مغاير في فن عزيز عيد المخرج. إنه يعترف مع أنصاره، بأنه خلق في مصر مدرسة. ولكن هذه المدرسة ـ في رأي نشاطي ـ لم تخرج إلا أشباحا وصورا مختلفة لعزيز عيد نفسه. ونظرة بسيطة تكفي لإثبات هذا الرأي، فإن فاطمة رشدي ـ بأثر من أستاذها عزيز، إذا مثلت دورا دراماتيكيا رأت فرضا لزاما عليها أن تشوح بيديها كما يفعل تماما أستاذها الكبير بساعديه القصيرين، مطأطئة مثله هامتها الجميلة هازة رأسها في رعشة الشيخوخة التي ينعم بها عزيز عامدة إلى المط في الإلقاء، مقلدة أستاذها الذي إنما كان يستعين بمط الحروف سترا لعدم استظهاره لأدواره واقتناصا للحوار من فم الملقن[18].

غير أن الرائد المسرحي زكي طليمات يعترف، في معرض تحليل فن عزيز عيد كممثل بأنه إلى عزيز «يرجع الفضل في التنبيه إلى أهمية فن الإخراج المسرحي»[19].

وظهرت كذلك في عام 1923 أول فرقة مسرحية مصرية «نظامية»، لها طاقم فني متحمس ومتحد، على رأسه مخرج متمرس هو عزيز عيد وممثل ـ مدير، له طاقة واضحة في الميدانين معا، هو يوسف وهبي، ومجموعة ممثلين موهوبين، ما بين شيوخ متمرسين وشباب متحمسين، كان على رأسهم الممثلة الموهوبة روز اليوسف، والفنانون المقتدرون حسين رياض وأحمد علام، وفاطمة رشدي وزينب صدقي، تلك هي فرقة رمسيس.

وقد اجتذبت الفرقة أنظار الجمهور العريض والمثقفين معا، بما قدمته من مسرحيات من أشهرها: «غادةالكاميليا»، و«راسبوتين»، و«كرسي الاعتراف».

وكان ما حققته الفرقة على طريق تطوير الفن المسرحي وزرعه كمؤسسة محترمة في تربة البلاد، إلحاحها على الانضباط، وتعويدها جمهورها احترام المواعيد، وفي هذا تقول فاطمة رشدي: «بلغ من وعي الجماهير الجديدة أنهم كانوا يحرصون على أن يكونوا في صالة المسرح قبل رفع الستار بوقت كاف، وكان هذا الموعد مقدسا عند يوسف وهبي، حتى لقد كان يفاخر ويقول إن رواد مسرحه يضبطون ساعاتهم على هذا الموعد!! وهذا حق، فقد كان جمهوره يحترم المسرح، وكنت لا تسمع في أثناء التمثيل

إلا أنفاسا تتردد، وإلا سعلة مكتومة يخشى صاحبها أن ترتفع، فيزعج جيرانه ويضايق الممثلين»[20].

وقد التف حول الفرقة الجديدة نفر من ألمع المثقفين المصريين، يتابعون أعمالها، وينقدونها من أمثال الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمد التابعي. وظهرت في بداية حياة الفرقة مجلات متخصصة في النقد المسرحي منها التياترو، ومجلة المسرح.

وقد تباينت الآراء في فرقة رمسيس فقد عاب عليها كل من روز اليوسف وفتوح نشاطي وبعض النقاد، من بينهم محمد التابعي، وسعيد عبده وإبراهيم المصري اتجاهها إلى تقديم الميلودراما الزاعقة من أمثال: «الذبائح»، و«أولاد الفقراء»، و«أولاد الذوات»، و«أولاد الشوارع» إلى آخر هذا اللون. وقالت روز اليوسف وهي بسبيل تقييم أعمال الفرقة إنها لم تعش كفرقة فنية محترمة إلا في السنوات الثلاث الأولى من عمرها الذي امتد أحد عشر عاما. ووافقها فتوح نشاطي في إدانة الميلودراما الزاعقة، ولكنه اعترف ـ ضمنيا ـ بأن يوسف وهبي قد اكتشف عن طريق نجاحه الهائل في مسرحية: «الذبائح»، أهمية المسرحية المصرية المكتوبة باللغة العامية وأحس بما في مشاكل المجتمع المصري من مآس ومن ربح ومجد وشهرة، فترك جانبا المسرحيات الأجنبية المفزعة التي تأثر بها في مطلع شبابه، وجنح تحت تأثير النقد ونفوذ المثقفين من ممثلي رمسيس إلى ترجمة مسرحيات عالمية وقبول مؤلفات مصرية من الأساتذة: إبراهيم المصري وعبد الرحمن رشدي، ومحمود كامل، وإبراهيم رمزي، وإسماعيل صبري وغيرهم من شباب النهضة المسرحية[21] وإن كان هذا النجاح لم يدم طويلا، إذ كانت طبيعته الغلابة تعود إلى الجرانيرينيول والميلودراما، فلا يلبث أن يعاود الجري وراء المبالغة في التمثيل «والتوليف»، الذي كان يسميه اقتباسا حينا، أو تأليفا في معظم الأحيان[22].

أما زكي طليمات فهو يسجل لفرقة رمسيس كثيرا من المحاسن، إذ يعتبرها من ناحية الأسلوب والأداء والإخراج امتداد المدرسة عزيز عيد في أرفع مستوياته، ويحمد لها ما حققته من رواج للمسرح الجاد بإزاء ما يسميه المسرح الهزلي الذي طال إقبال الناس عليه سنوات كثيرة حتى أصبح مضرا. كما وضع زكي طليمات في سجل الحسنات: تقديم الفرقة

لمسرحية جديدة كل أسبوع، وهو أمر لم يعرفه المسرح العربي من قبل فرقة رمسيس.

ويعود طليمات فيكرر أن إنشاء يوسف وهبي فرق رمسيس يعتبر أكبر حدث مسرحي وقع في الشرق العربي خلال الثلاثينيات حتى منتصف الأربعينيات، وأن عهد الفرقة الذهبي قد امتد ما بين الأعوام 1923 ـ 1931[23].

وكانت الخطوة التالية لظهور المؤلف والمخرج والفرقة النظامية، إنشاء معهد الفنون المسرحية، الذي ظهر إلى الوجود عام 1931 تحقيقا لاقتراح تقدم به زكي طليمات وألغي بعد موسم دراسي واحد ـ ألغته وزارة المعارف بدعوى أنه يحرض على فساد الأخلاق باختلاط الشاب والشابة في الفصول وعلى مقاعد الدرس.

وقد ألغي المعهد بعد حملة منكرة نال منها زكي طليمات نصيب الأسد. ولكن الأمور ما لبثت أن تغيرت، فإن الفكرة الطيبة لا تموت إذا ما وقعت في أرض طيبة.

وعلى هذا عاد المعهد إلى الوجود عام 1944 باسم المعهد العالي لفن التمثيل العربي، وأخذ يقدم دراسات منهجية في فنون المسرح. تمثيلا، ونقدا وإخراجا، وكان أهم ما حققه المعهد على المدى إخراجه لأطقم فنية تخدم حقل التمثيل من وجهات نظر متماثلة، فالفنانات والفنانون الذين أخرجهم المعهد كونوا في مجموعهم جماعات فنية متماثلة الرؤية والموقف، تشعر بأنها تقف على خشبة المسرح ثابتة القدم بحكم ما تلقت من تثقيف ومران. فلم يعد التمثيل والفن المسرحي صناعة من فاتهم الدرس في المعاهد الدراسية العادية، أو من تقطعت بهم الأسباب. بل أصبح مهنة ورسالة معا، تمارس المهنة في فخر، وتؤدى الرسالة بكثير من المعاناة واللذة معا.

وقبل عودة المعهد العالي لفن التمثيل العربي إلى الوجود بتسع سنوات طرأ على الحقل المسرحي عامل مهم آخر، هو قيام الفرقة القومية للتمثيل، التي كونتها الدولة بإشراف مباشر لها في أغسطس 1935، وضمت إلى صفوفها خيار الممثلين وجعلت إدارتها للشاعر: خليل مطران، الذي كان قد أتحف المسارح بترتمته المتميزة لبعض مسرحيات شكسبير. وقد ردت الدولة للفرقة إعانة سنوية بلغت خمس عشرة ألف جنيه، وأنشأت لها لجنة

عليا رسمت خطة الفرقة على أساس إخراج الروائع العالمية، مترجمة بأقلام الصفوة من أهل الأدب، وحرمت عليها أن تخرج ولو مسرحية واحدة باللهجة العامية. وكانت لجنة الإشراف العليا هذه مكونة من الدكتور طه حسين، والدكتور محمد حسين هيكل، والدكتور أحمد ماهر، ووكيل وزارة المعارف الأستاذ محمد العشماوي.

وقدمت الفرقة في موسمها الأول الذي بدأ في أكتوبر 1936 «أهل الكهف»، لتوفيق الحكيم، والملك لير ـ ترجمة مطران، و«تاجر البندقية» لشكسبير، و«أندروماك» لراسين من ترجمة الدكتور طه حسين، ثم مسرحية «السيد» لكورني ـ ترجمة خليل مطران. واختتمت الفرقة موسمها الأول في 2 أبريل 1936، بمسرحية: «نشيد الهوى» من تأليف روبير دي فلير وفرانسيس دي كرواسيه وبمسرحية «مجرم».

وفي الموسم الثاني للفرقة قدمت مسرحيتين مصريتين هما: «الفاكهة المحرمة» من تأليف محمد السوادي وأحمد قراعة و«الشعلة المقدسة» (مترجمة) و«اليتيمة»، «المعجزة» (ممصرة) بقلم محمد علي حماد، و«الجريمة والعقاب»، و«سافو»، و«اللهب»، و«دليلة».

أما في الموسم الثالث فقد قدمت الفرقة «سر المنتحرة»، و«العواطف»، و«إسماعيل الفاتح»، وكلها من ذوات الفصل الواحد ومسرحية مقتبسة هي «الزوجة الثانية»، وكوميديا مؤلفة هي: «بناتنا سنة 1937»، وأخرى مترجمة هي «الفتاة المسترجلة»، وثلاث مسرحيات من نوع الدراما هي «الحب والدسيسة»، و«الخطاب»، و«طيف الشباب».

وفي الموسم الرابع قدمت «كرنفال الحب»، و«طبيب المعجزات»، و«أنتيجونا»، و«المتخلفات»، وأحيت «مجنون ليلى».

وفي الموسم الخامس قدمت «تحت سماء إسبانيا» للكاتب الإسباني جوزيه كودينا ـ ترجمة محمود عزمي، و«امرأة تستجدي»، و«الأمل»، مقتبسة عن هنري برنشتين، و«فولبوني» لبن جونسون وترجمة أحمد الصاوي محمد، و«لويس الحادي عشر».

وفي الموسم السادس اختارت الفرقة المسرحيات التالية: «أوديب الملك»، و«الكترا»، و«كلينوف»، و«الثائرة الصغيرة».

ولم تقدم من هذا البرنامج بالفعل إلا «أوديب» وبعدها مثلت مسرحيات

أخرى هي «القضاء والقدر»، و«الست هدى» لأحمد شوقي، و«المهرج» لموريس ماجر.

وفي الموسم السابع، قدمت الفرقة «مصر الخالدة» اقتباس فتوح نشاطي، ثم «الكترا» ترجمة طه حسين، و«بيت الزوجية» بقلم محمد صلاح الدين ثم «الثائرة الصغيرة».

وفي 15 سبتمبر 1942، صدر قرار وزير الشؤون الاجتماعية بحل الفرقة القومية.

وكانت الصيحات المعادية قد تلقفتها طوال سنواتها السبع، على أساس أن إيرادها ضئيل، ومصروفها كبير، وأنها، بإصرارها على عرض مسرحياتها باللغة الفصحى، إنما توجه نفسها لفئة المثقفين وحدهم وأن الروائع بين تلك المسرحيات لا تعني إلا خاصة المثقفين.

وقد قامت مكان الفرقة القومية فرقة أخرى سميت: الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى تم تأليفها واختيار مدير لها (محمد حسن)، في 15 سبتمبر 1943.

وقد اختطت الفرقة الجديدة لنفسها خطة مغايرة للخطة الأولى، فقررت إدخال المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة ضمن برامجها، ووسعت دائرة اختصاصها فشمل الأوبريت، وخصصت حوافز مالية للممثلين والممثلات، تشجيعا لهم على الانتظام والإجادة.

وفي أول موسم للفرقة الجديدة قدمت أوبريت شهرزاد من اقتباس بيرم التونسي وموسيقى وألحان سيد درويش ثم «قطر الندى» لأحمد علام، و«سلك مقطوع» كوميديا بقلم وصفي عمر. ثم «مروحة ليدي وندرمير» لأوسكار وايلد.

وفي الموسم الثاني قدمت الفرقة المسرحية الأولى للشاعر عزيز أباظة وهي: «قيس ولبنى»، وكان ذلك بتاريخ 4 نوفمبر 1944، وكانت هذه المسرحية الشعرية أبرز أحداث الموسم الفنية، نظرا للحفاوة التي قوبلت بها من النقاد والمثقفين والنظارة وكان عزيز أباظة حتى ذلك التاريخ، ثالث كاتب مسرحي مصري تقدمه الفرق التابعة للدولة بعد: توفيق الحكيم.

وتتبع مسرحية «قيس ولبنى» أحداث القصة التي أوردها الأصبهاني، في كتابه المعروف: «الأغاني» من وقوع قيس بن ذريح في غرام لبنى، بعد أن

جاء خيمة أهلها يستسقي، فبرزت إليه لبنى. وكانت امرأة مديدة القامة، جميلة العينين حلوة المنظر والكلام، فعرضت عليه أن ينزل فيبترد، وجاء أبوها فنحر له وأكرمه.

وأخذ قيس بن ذريح يقول الشعر في لبنى، وزار حبيبته في يوم آخر فتشاكيا الغرام، وأيقن كل منهما أنه إنما خلق للآخر. فلما جاء قيس أباه يسأله أن يزوجه لبنى، رفض الأب واقترح عليه أن يتزوج إحدى بنات عمه، حتى لا يخرج مال الأب الكثير إلى غرباء، وكذلك رفضت الأم موافقة ابنها على الزواج من غير أسرته.

غير أن قيسا استعان على أبيه بالحسين بن علي، حفيد رسول الله (عليه السلام)، فتمت الزيجة أخيرا . وشغل قيس عن أمه - التي كان شديد البر بها قبل - شغل عنها شيئا ما، فأثار هذا حفيظتها على لبنى. وحدث أن مرض قيس مرضا طويلا، فلما أبل ألحت الأم على زوجها أن يسعى في تطليق لبنى من قيس، بدعوى أنها عاقر، وأخذ الأب يضغط على ابنه بكل وسيلة وقعت له حتى طلقها أخيرا.

وجن جنون قيس بعد الطلاق، ولم يلهه الزواج من أخرى عن لبنى، بل إنه أهمل عروسه، ولم يدخل بها، من فرط ما ملكت عليه لبنى لبه. وجعل قيس يتعرض للبنى بعد الطلاق، فأهدر معاوية دمه إن هو واصل التعرض. وأمر أبا لبنى أن يزوجها رجلا من آل كثير بن الصلت الكندي.

ثم حدث أن باع قيس بعضا من إبله لزوج لبنى، وكان كلاهما لا يعرف الآخر. وطلب الزوج أن يأتيه في بيته في غد، ليتسلم ماله. ففعل قيس، وهناك التقى لبنى، فعاتبته في زواجه، وأكد لها هو أنه على عهدها لم يزل.

ثم جعل قيس يذكر لبنى طويلا في أشعاره، حتى اشتهر أمرهما لدى الجميع، فغضب الزوج من زوجته، وردت عليه هذه، بأنها إنما تزوجته بعد أن أهدر دم حبيبها وأنها تعلم أنه أكره على تطليقها إكراها.

ثم مضى قيس إلى الشام وحصل من يزيد بن معاوية على حق أن يوجد في مكان لبنى ويتعرف أخبارها دون أن يهدر دمه أحد، فأجابه يزيد إلى طلبه.

وتنتهي قصة قيس ولبنى بطريقتين. الأولى تؤكد أنهما ماتا على افتراق. والثانية تذهب إلى أن قيسا عاد فتزوج لبنى، وبعد أن أقنع الزوج، عن

طريق وساطة ذوي الرأي والنفوذ عليه، بأن يطلقها، ففعل، ثم تزوجها قيس من جديد.

يتبع عزيز أباظة هذه القصة في خطوطها العريضة وفي تفاصيلها معا، ويأخذ بالرأي الذي انتهت إليه الرواية الثانية من عودة قيس إلى لبنى.

على أنه يحتال حتى يجعل قيس بن الملوح - مجنون ليلى - يلقى قيس بن ذريح، ويروح الاثنان يتشاكيان ما وقع عليهما من جور في حبهما. ومن لحظة اللقيا هذه في الفصل الخامس، ترتفع حرارة الشعر في المسرحية، ويصبح أكثر عذوبة، وتأخذ الحوادث صفة التفاعل الدرامي الحق، فهذا المجنون يدافع عن قيس، وهذه لبنى تتهم قيسا بأنه خان عهدها، وخضع لمساعي أبويه الخسيسة.

وهذا قيس يدافع عن أبويه، ويذكر أنهما ندما على ما فعلا، وأنهما كانا يودان لو أصلحا خطأهما، لولا ما ترامى إليهما من زواج لبنى. وتدافع لبنى عن زواجها وزوجها معا وتذكر قيسا بأنه جنى على امرأتين معا. تنكر للأولى (لبنى) وأشقى الثانية (زوجته)، ويحتد قيس في رد الهجوم ثم يوشك أن يغادر المكان مغضبا حتى يرده ابن عتيق إلى مجلسه.

ويدخل الزوج فيرحب بالجميع، تقدمهم إليه زوجه لبنى. وينتهز قيس فرصة وجود ابن أبي عتيق والمجنون، فيعرض عليهما أن يتوسطا لدى كثير - زوج لبنى - في أن يطلق سراحها، ليتزوجها هو من بعد. ويفعل الرجلان، ويدافعان عن قضية قيس دفاعا حارا فيغضب الزوج، ولا ينفثئ غضبه حتى يؤكد له المجنون أن لبنى لم تذكره لهم إلا بكل خير، وأن الأمر مع ذلك يخرج عن طبيعة الامتنان نحوه، فإن لبنى ما تزال تحب قيسا، وحاشا لرجل كريم مثل كثير أن يفرق بين حبيب وحبيبته.

وعلى كره منه، يوافق كثير على أن يخير لبنى في شأن البقاء أو الطلاق. وتقرر لبنى والألم يعتصر فؤادها أنها تعترف للزوج بالفضل ولكنها ما زالت تهوى الحبيب الذي غدر بها.

ويتلقى الزوج الطعنة، فيتحطم فؤاده، إذ يدرك أنه لا يعدو أن يكون قيدا على حرية لبنى، فيطلقها ثلاثا، ثم يخرج مغضبا، ويترك المسرح لكل من قيس ولبنى. ليتابعا طريقهما إلى الوفاق من جديد.

في هذا الفصل الخامس قدر غير منكور من الدراما. وكما قلت آنفا

يرق الشعر وتنجاب عنه تلك الجلاميد التي تقدمت في الفصول الأربعة الأولى والتي أزهقت، ليس سير الدراما وحسب، بل وحجبت معنى الألفاظ ذاته. فإن المرء ليشعر وهو يقرأ الفصول الأربعة الأولى أن الشاعر يتعمد أن يقتطع ألفاظه من محاجر القديم المهجور، إعجابا بهذه الألفاظ وإظهارا لقدرته على نظمها في أبيات من الشعر. ولعل أبلغ دليل على جمود شعر عزيز أباظة في الفصول الأربعة الأولى وعلى رقته في الفصل الأخير، أن ما كان يورده الشاعر من شعر ابن ذريح، وينسجه في قصائده، كان يشرق منفردا بنفسه، ويلفت إليه السمع والحس معا، بينما يجمد شعر الشاعر ويبرد الحس إزاءه.

أما في الفصل الأخير فإن شعر عزيز أباظة يرتفع درجات حتى يبلغ حرارة شعر قيس، ويندمج مع شعر الشاعرين في نسيج واحد اندماجا لينا، ليس به نتوء الفصول الأربعة الأولى.

وقد مر بنا أن هذه المسرحية قد حظيت بإعجاب النقاد والمثقفين والنظارة، حين عرضها عام 1942 على دار الأوبرا. وقد أيد عباس محمود العقاد هذا الإعجاب وزاد عليه في مقدمته القصيرة للمسرحية المطبوعة، حيث يعجب العقاد من ظاهرة أن يولد - بين يوم وليلة - شاعر مسرحي، دون سابق تمرس أو حتى تعرف على فن المسرح.

ولا داعي للعجب في الواقع، فإن معظم «قيس ولبنى» لا يمكن إدراجه تحت المسرح الشعري وإنما هو شعر غنائي وقصائد غير مربوطة. أما العمل كمسرحية فهو لا ينهض على أساس متين.

والواقع أن قضية المسرح الشعري لا تكسب شيئا ذا بال على يدي عزيز أباظة فإنه يحمل في مسرحياته النقص ذاته الذي شاب مسرحيات شوقي، وأعني به تهافت البناء والشخصيات معا. ثم يفتقد بعد هذا عذوبة شعر شوقي، وسحر ألفاظه الرقيقة البسيطة.

وكتب محمود تيمور مسرحية: «صقر قريش» استجابة منه لما كان يدور في مصر في أوائل الخمسينيات من جدل سياسي حول الإقطاع والأحزاب، ودواعي الفرقة، والحاجة إلى أن يقوم في البلاد مستبد عادل، يوحد أمورها، ويرفع الشقاق عن بنيها ويكسب لها دواعي القوة، وينشر في ربوعها ألوية العدل، فأخذ يبحث في كتب التاريخ الإسلامي عن بطل يجسد في سيرته

وأعماله هذا الذي كان يدور في مصر من جدل.

وقد وجد محمود تيمور طِلبته في شخصية عبد الرحمن الداخل: الفتى الأموي الذي طارده جند العباسيين، وألحوا في طلبه، فنجا من سهام لهم كانت تنهمر عليه من كل جانب، واجتاز نهر الفرات سباحة، ثم اخترق صحراء الشام. وعبر إلى مصر وتونس، وسار بطول الشاطئ الأفريقي، وأقام في مدينة سبته ردحا من الزمان، إلى أن واتته الفرصة فعبر البحر إلى الأندلس، وظل يرقب فرصه حتى لاحت له هذه: الواحدة إثر الأخرى، فلم تمض إلا سنون قلائل حتى أصبح عبد الرحمن الداخل، أمير الأندلس كلها، وسيدها غير منازع.

ومحمود تيمور يبني مسرحيته على بطلها الفرد هذا، ويقدمه لنا إنسانا طموحا غاية الطموح، قد وضع هدفه الأعلى - إمارة الأندلس - فوق كل اعتبار، وفي سبيل الوصول إلى ذلك الهدف، أهمل قلبه، والنوازع الطبيعية التي تعتمل في قلوب الشباب من أمثاله. فهو لا يأبه لمن حوله من الجواري الجميلات المفتونات، ولا يرى في حبهن له إلا قيدا يحاولن وضعه في يديه، ليحلن بينه وبين بلوغ الهدف.

وهو مع ذلك وصولي في كل أمر يظن أنه مؤد إلى الهدف. يقبل حب السيدة المثرية: أميرة القصور، أخت ابن عثمان، لأن لها مالا وجاها ونقودا تضعها المرأة المدلهة جميعا في خدمته، ولا تطلب لقاء هذا كله إلا أن ينظر إليها نظرة حب!

وهو سياسي كبير اللياقة، يعرف متى يلين لخصمه، ومتى يضرب ذلك الخصم ضربا قاتلا. يتآمر عليه أبو الصباح، ويدفع إليه بمن يقتله، فلما تفشل العملية، ويتأكد لعبد الرحمن أن أبا الصباح من وراء محاولة الاغتيال، يظهر له جانب اللين، ويؤكد له أنه لا يصدق أبدا أن يقدم صديق وحليف مخلص مثله على فعلة شنعاء مثل هذه. فيركن أبو الصباح إلى هذا الكلام اللين، ويظن أنه قد أصبح آمنا، وأن سره لم يفش. وتمر السنون فإذا بعبد الرحمن يوجه دعوة لخصمه، يسأله فيها أن يشخص إليه ليحضر زواج ولده الأمير سليمان إلى ابنة أبي صباح. فلما يحضر الرجل، إذا به يفاجأ بدعوة إلى المبارزة بالخناجر، فرضها عليه عبد الرحمن فرضا وهو يقول: لقد حاولت أنت أن تقتلني غيلة، وهأنذا أعطيك الفرصة لأن تقتلني علانية،

إن أمكنك. إنني لا أخفي عدائي، مثلما فعلت أنت بعدائك، بل أدعو إلى قتال شجاع.

وتدور المبارزة بين الرجلين خارج المسرح، ونعرف من تعليقات الجارية ضحى على ما يدور، أنها معركة حامية، يشتد وطيسها حتى تتعلق بها القلوب والأنفاس، ثم تسود البهجة أنصار الأمير، بعد أن يعرف أنه قد قتل خصمه.

وعبد الرحمن الداخل ـ في نظرة تيمور له ـ يجمع بين مناحي القوة والضعف معا. فهو كثير التطير، يؤمن بما تقوله النجوم، وما يكشفه الطالع، ولهذا فهو يسأل منجمه الخاص «منارة» أن يكشف له ما تخبئه الأيام. ويبالغ عبد الرحمن في هذا، حتى ليسأل منجمه أن يكشف له سر لغة الحيوان، والزهور والجماد، وأن يحدد له طالع أصدقائه وأعدائه معا.

وأمير الأندلس، مولع بأن يجمع حواليه الجميلات من الجواري، ولكنه لا يتجاوز الإعجاب بهن إلى عشقهن أو التمتع بأجسادهن. وهو أيضا شديد العناية بمظهره وهندامه، يصرف وقتا طويلا في الحمام، فلا يجرؤ أحد على تعجله، مهما كانت أسباب هذا التعجل.

وهو متفائل بنعل له حمراء، يلبسها دائما لأنها كانت معه في أكثر معاركه المظفرة، وهو لهذا يأمر بإصلاح فتوقها كلما جار عليها الزمن، ويلبسها التماسا لمزيد من النصر.

وعجيب أمر النساء مع عبد الرحمن. تعبده الجارية رواح عبادة، وهو ما يزال في الشمال الأفريقي، وتطلب إليه أن يسمح لها بمصاحبته في سفرته إلى الأندلس فيرفض. ولكن الجارية تنتهز فرصة سانحة فترحل إلى الأندلس، في صحبة منارة، المنجم الذي جاء يطلب لقاء عبد الرحمن في الفصل الأول، والذي رغب هو الآخر في أن يلقى البطل من بعد، فدفع هذا بأن ذلك أمر غير محتمل.

وتلتحق رواح بخدمة عبد الرحمن في الأندلس، وتتفانى في هذه الخدمة، حتى لتتلقى طعنة خنجر الرجل العملاق الذي أوفده أبو الصباح لاغتيال عبد الرحمن. تتلقى الطعنة عن عبد الرحمن وتموت في سبيله وهي راضية.

والإخلاص المؤدي إلى الموت يدفع بجارية أخرى إلى المنية، دفاعا عن عبد الرحمن. فقد رسم هذا خطة لإجلاء أعدائه من الفرنجة عن مواقع

في الجبل كانوا يربضون بها ويمنعون ـ بهذا ـ جيوش عبد الرحمن من مطاردة جيوش الفرنجة وردهم على أعقابهم، وكان هؤلاء قد جاءوا إلى البلاد غازين، بقيادة رئيسهم شارلمان. فخطرت لعبد الرحمن حيلة ذكية، شجعته جاريته المخلصة ضحى على تنفيذها.

أما هذه الخطة فكانت تقضي بإنفاذ مجموعة من الجواري في موكب يمر في الطريق الذي استعصم فيه رجال شارلمان. وكان هؤلاء قد تركوا العمران مدة طويلة، واستبد بهم الشوق إلى النساء، فقرر عبد الرحمن أنهم لو رأوا ذلك الموكب سائرا في غير حماية لخرجوا من مكانهم سعيا وراء الصيد الجميل. وبالفعل يحدث ما توقع عبد الرحمن ويخرج الأعداء من مخابئهم فتتلقفهم جيوش عبد الرحمن وتطاردهم وينفتح الطريق أمام الجيوش الأندلسية لمطاردة جيوش العدو وطردهم خارج البلاد. غير أن قافلة النساء تباد عن بكرة أبيها، وتكون بين المقتولات الجارية ضحى، التي تقدمت النساء وأخذت تلفت أنظار الأعداء إليهن ـ وإلى نفسها ـ بالغناء، وبالتلويح بخمارها الذي نجا هو وحده من المعركة، وجسد للأمير برهانا أكيدا على إخلاص ضحى.

وقد بذل محمود تيمور جهدا واضحا في هذه المسرحية، كي يضمن لها أن تشد اهتمام المتفرجين. واستخدم في هذا أساليب عدة منها أسلوب الحادثة التي تتعلق بها الأنفاس، مثل: المبارزة بين عبد الرحمن وأبي الصباح، وإن كان قد قلل من قدر الإثارة هنا، أن المبارزة تتم خارج المسرح، وليس فوقه، وذلك لغير داع معقول.

ومثل حادثة أخرى ظهرت على المسرح بالفعل، في خلال الفصل الأول، حين جاءت قوات الأمير ابن الحبيب، تطلب عبد الرحمن. فاختفى في حجر «تكفات»، زوجة مضيفه ونسوس، وطلب إليها أن تتظاهر بأنها حامل، قد جاءها المخاض.

ويدخل جند ابن الحبيب. ويقلبون البيت رأسا على عقب، بحثا عن عبد الرحمن، وتتجه شكوك قائد الشرطة إلى تكفات وما تحمله، وما يختبئ في حجرها، فيهم بكشف الستر لولا أن «منارة» المنجم ـ يعيره بسقوط همته، ويذكر له سوء مصير من يكشف ستر الحوامل يوم الدين، ثم يزيد على هذا همهمات وتعويذات يتظاهر بأنه يوجهها إلى الجان، كي يتولوا أمر قائد

الشرطة، فيتخشع هذا أخيرا، ويغادر البيت هو وأعوانه بعد هذه اللحظات العصيبة على الشخصيات وعلى المتفرجين معا.

كذلك لجأ تيمور إلى بعض من الشخصيات الطريفة، بثها في المسرحية كي تضفي عليها جوا من المتعة، إلى جانب ما تقوم به من وظائف درامية. مثل «منارة» المنجم، الذي طعن في السن، والذي يزعم أنه كان يحارب في صفوف طارق بن زياد لدى فتح الأندلس. ومثل القزم: هرقل، عبقري الشطرنج، الذي يجلده الأمير لو هزمه هرقل ويجلده أيضا إن هو تظاهر بالهزيمة أمام الأمير.

ورغم أن عبد الرحمن يستأثر بالجزء الأكبر من المسرحية، فإن هناك مجالا كافيا لتحرك شخصيات أخرى على قدر معقول من القوة والإقناع، مثل أميرة القصور، التي تعرض حبها المرة بعد المرة على الأمير، فلما يصدها في لين حازم، تتحول إلى نمرة شرسة، وتأخذ جانب أعدائه، وتتآمر مع أبي الصباح على حبيبها الصلد الفؤاد.

وعلى الجملة، تثبت مسرحية: «صقر قريش» أمام النقد الدرامي الدقيق، فنقبلها على أنها عمل إبداعي اتخذ من حوادث التاريخ هيكلا. ولولا بعض التقعر في الحوار لكانت المسرحية أكثر حيوية مما هي بالفعل.

ظلت الفرقة تقدم مسرحيات عزيز أباظة الشعرية في مواسمها المختلفة إلى جوار مسرحيات محمود تيمور وعلي أحمد باكثير، ومقتبسات متفاوتة القيمة من مسارح الغرب. وطوال المواسم التي قدمتها الفرقة، اتهمت بأنها كانت تتحرك وفق الأغراض الشخصية لمديريها الذين كثر تغيرهم. وتركزت الاتهامات على كل من زكي طليمات ويوسف وهبي، اللذين قال منتقدوهما إنهما كانا يفرضان آراءهما وتحيزاتهما الفنية على قائمة المسرحيات التي تعرضها الفرقة فكان هذا ـ في رأي البعض ـ سببا في زعزعة ثقة المثقفين والنظارة فيما تقدمه فرقة الدولة الرسمية، خاصة أن بعض ما قدمته كان هابطا إلى الحد الذي يجعله تحت مستوى النقد.

وفي 26 أكتوبر 1956 صدر قرار وزاري بتعيين أحمد حمروش مديرا عاما للفرقة المصرية. وقد أسرع المدير الجديد بتكوين مكتب فني لمعاونته ضم الفنانين: حسين رياض وأحمد علام، وفتوح نشاطي وحسن البارودي وحمدي غيث ونبيل الألفي.

كما أصدر الأستاذ فتحي رضوان وزير الإرشاد القومي قرارا بتأليف لجنة قراءة من: أحمد حمروش وعبد القادر القط وعلي الراعي ومحمد القصاص ومحمد مندور وفتوح نشاطي ونبيل الألفي. ومن ثم بدأ للمسرح العربي في مصر عهد جديد مجيد.

لم تكن الأهواء الشخصية، ولا كثرة تبدل المديرين، ولا تذبذب الفرقة فيما يخص المقاييس التي تختار وفقها المسرحيات، إلا أسبابا ثانوية لاضطرابات أمورها. كذلك لم تكن الأسباب التي أدت إلى حلها وحل سابقتها تتركز في لغة المسرحية المقدمة، ولا في جنسيتها ولا في نوعها الفني. تلك كلها كانت أسبابا فرعية.

إنما كان السبب الرئيسي في إعراض جمهور النظارة عن أعمال الفرقتين أنهما كانتا تقدمان بضاعة مسرحية لا تتحدث عن هموم الجماهير، ولا تسعى إلى تجسيدها على الخشبة، بحيث يرى الناس أنفسهم في المسرحيات، فيحرصون على مشاهدتها. وشد ما كانت كثيرة هموم الجماهير في تلك الأيام!

فلما قامت ثورة يوليو 1952، أفرجت عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا. لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه. في أثينا أيام بيريكليس، وفي إنجلترا أيام إليزابيث الأولى على سبيل المثال. وذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق، تفكر: أي طريق تسلك. هذه اللحظة المتسائلة، التي تشمل الماضي بالتحليل، وتنظر إلى الحاضر بجدية وثورية، وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود، هي التي تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة.

وقد كان من حسن حظ المسرح في مصر أن ميدانه كان خاليا تماما، حين قامت ثورة يوليو. فالسينما المصرية كانت قد قضت على الفرق الخاصة، من أمثال رمسيس وفاطمة رشدي وفرقة أنصار التمثيل وذلك باستثناء فرقة نجيب الريحاني الكوميدية، وإلى حد ما، فرقة علي الكسار. وكانت فرقة الريحاني قد كسبت حقها في البقاء بتطوير بضاعتها المسرحية من كوميديا تضحك لوجه الضحك إلى كوميديا اجتماعية انتقادية، اشترك في صياغتها كل من نجيب الريحاني وبديع خيري، مستوحيين نماذج فرنسية أفلحا في تمصيرها تمصيرا مقنعا.

أما المسرح الجاد فكان قد أفلس تماما في ظل نظام الحكم القديم، حتى أن شعبة فرقة الشبان في فرقة الدولة كانت تعرض مسرحية أبسن المعروفة: «الأشباح» لجمهور يتناقص ليلة بعد ليلة، حتى هبطت الإيرادات إلى جنيه ونصف الجنيه في الليلة الواحدة!

فلما التفت نفر من الشباب الذي آمن بالثورة والثقافة الثورية، ووضعوا عواطفهم وأحلامهم وأرواحهم وعقولهم في خدمة المسرح المصري، أخذت تظهر إلى الوجود العلامات المبشرة التي لا تخطئ والتي تشير إلى بدء قيام مسرح عظيم. وأول هذه العلامات هي: قيام المؤلف المحلي بأعداد كافية.

قبل الثورة، عرف المسرح المصري فن إبراهيم رمزي، الخالص المصرية، وعرف فن توفيق الحكيم، كما كتب للمسرح كل من شوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور وعلي باكثير مسرحيات متفاوتة القيمة الفنية، وإن كانت تجمعها صفة واحدة مشتركة وهي أنها لا تنبض في قوة بنبض الجماهير.

وبعد الثورة، أخذ كتاب المسرح، يظهرون واحدا وراء الآخر، في صف طويل متنوع الألوان المسرحية، كأنما كانوا على ميعاد.

ظهر أولا الكاتب المسرحي المصري القح، الذي قاد مدرسة مسرحية كثيرة الأعضاء: نعمان عاشور. وقد قدمت له فرقة المسرح الحر - وهي نفسها إحدى الفرق الفنية الجادة التي أطلقت الثورة ما كان مكبوتا في نفوس أعضائها من الشباب، من تطلعات فنية - قدمت مسرحية: «المغماطيس»، التي أصبحت علما على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الانتماء إلى مصر وشعب مصر.

قدمت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا في أكتوبر 1955. وسرعان ما تلتها أعمال نعمان عاشور الأخرى: «الناس اللي تحت»، قدمتها الفرقة نفسها (المسرح الحر) في أغسطس 1956، و«الناس اللي فوق» (1957 - 1958) قدمتها فرقة المسرح القومي، التي قدمت منذ ذلك التاريخ سائر مسرحيات نعمان عاشور «سيما أونطة» (1958 - 1959)، «صنف الحريم» (1960 - 1961)، «عيلة الدوغري» (1962 - 1963)... إلخ.

وظهر إلى جوار نعمان عاشور كتاب آخر مثل: يوسف إدريس الذي قدم له المسرح القومي مسرحيتين من فصل واحد، هما: «جمهورية فرحات»، «ملك القطن» وذلك في موسم 1956 - 1957. وجاء من بعده الفريد فرج،

الذي قدم له المسرح القومي مسرحيته الأولى: «سقوط فرعون»، التي أثارت نقاشا حادا بين المثقفين ومحبي المسرح، ما بين راض وساخط. وكان ذلك في موسم: 1957 ـ 1958.

وظهر لطفي الخولي كاتبا مسرحيا في موسم المسرح القومي 1958 ـ 1959: في مسرحية «قهوة الملوك» وتقدم سعدالدين وهبه بمسرحيته الأولى «المحروسة» إلى المسرح القومي فأخرجها في موسم 1961 ـ 1962. وفي الموسم التالي: (1962 ـ 1963) ظهر كاتب مسرحي مهم هو ميخائيل رومان، الذي قدم باكورة أعماله للمسرح: «الدخان».

وهكذا ظل المسرح القومي يقدم كاتبا جديدا، وأحيانا كاتبين ـ في كل موسم، بل لقد اجتذب المسرح القومي جهود أجيال من الكتاب سابقة على جيل نعمان عاشور مثل فتحي رضوان الذي أخرج له نبيل الألفي مسرحيته الفلسفية «دموع إبليس»، كما انعكست النهضة المسرحية التي استقطبها المسرح القومي على أساس من الواقعية النقدية على عميد المسرحيين المصريين: توفيق الحكيم، الذي قدم له المسرح القومي مسرحية «الأيدي الناعمة» في موسم 1954 ـ 1955.

ومعظم الكتاب الذين ذكرت أسماؤهم آنفا واصلوا التأليف للمسرح، مثل ألفريد فرج، الذي كتب سلسلة من الأعمال المهمة من ألوان فنية متعددة: فقدم له المسرح القومي مسرحيته الأخاذة: «حلاق بغداد» مستوحاة من ألف ليلة (موسم 1963 ـ 1964)، و«سليمان الحلبي» (موسم 1965 ـ 1966). واتصل بعد ذلك إنتاجه حتى أوائل السبعينيات. ومثل: فتحي رضوان الذي قدم له عملا ناجحا هو: «شقة للإيجار» (موسم 1960 ـ 1961)، ومثل سعد الدين وهبه: الذي قدم سلسلة من المسرحيات المهمة مثل «السبنسة» (1962 ـ 1963)، و«كوبري الناموس» (1963 ـ 1964)، و«سكة السلامة» (1964 ـ 1965)، و«بير السلم» (1965 ـ 1966) إلى آخر السلسلة.

كذلك اتصل إنتاج لطفي الخولي، فقدم مسرحيته الناجحة: «القضية» (1961 ـ 1962) وقدم يوسف إدريس: «اللحظة الحرجة» (1961 ـ 1962)، و«الفرافير» (1963 ـ 1964) وتواصل إنتاجه من بعد.

ودعم توفيق الحكيم إنتاجه السابق بلون شعبي من ألوان المسرحيات هو: «الفانتازيا» أو الأوبريت دون موسيقى، مثل: «الصفقة» (1957 ـ 1958)،

و«السلطان الحائر» (1961 ـ 1962).

وسأتناول في غير هذا المكان بعضا من هذه المسرحيات وغيرها بنقاش يحتم علي ضيق المقام أن يكون مختصرا.

ظهر هؤلاء الكتاب أو عاودوا الظهور في ظل اللحظة المسرحية المواتية التي أتاحتها الثورة لهم.

غير أن الثورة لم تفعل هذا وحسب، بل أخذت تنشئ الأجهزة الثقافية التي تعين على حسن إخراج هذه الأعمال. وكان من أوائل هذه الأجهزة وزارة كاملة للفنون، استحدثتها الثورة باسم: وزارة «الإرشاد القومي» ووضعت على رأسها كاتبا وفنانا معروفا هو فتحي رضوان، الذي يجمع عطاؤه الكبير لهذه الأمة بين النضال السياسي الذي لا يخبو له أوار، والنشاط الثقافي المتعدد المناحي.

وقد أنشئت وزارة الإرشاد بناء على اقتراح من فتحي رضوان، فكان أول وزير لها، ثم تغير اسم الوزارة إلى الثقافة في عام 1968، فكان فتحي رضوان على رأسها أيضا. وقد وضعت هذه الوزارة في عهد فتحي رضوان الأسس والدعائم اللازمة لعدة مشروعات مهمة أولها أكاديمية الفنون، التي جمعت إلى جوار المعهد العالي للفنون المسرحية، معهد السينما، ومعهد الباليه، والمعهد القومي للموسيقى (الكونسرفاتوار) وأضيف إليها فيما بعد معهد للفنون الشعبية.

وأنشأت الوزارة جهازا فنيا وإداريا سمته: مصلحة الفنون، جعلت على رأسه الأديب المعروف يحيى حقي. وفي عهد مصلحة الفنون تم إنجاز مشروعات فنية مهمة أولها مسرح العرائس، وثانيها مشروع إنشاء فرقة للرقص الشعبي، احتضن جهود الفنانين المعروفين في هذا الحقل: محمود رضا وعلي رضا، وراقصة الفرقة النجمة فريدة فهمي.

وقد قدمت هذه الفرقة أول عمل فني يعتمد على مفهوم راق للرقص والفن الشعبي وهو أوبريت: «يا ليل يا عين»، التي تكونت بفضلها وعلى أساس منها فرقة رضا للرقص الشعبي، بعد أن انتهت علاقة فنانيها بمصلحة الفنون.

وسارت وزارة الثقافة بعد ذلك قدما في طريق ما اصطلحنا على تسميته: توسيع رقعة الفنون المسرحية، بحيث لا تقتصر على فنون الكلمة وحسب،

بل تشمل كل فنون الأداء الأخرى، من رقص شعبي وباليه، وفنون عرائسية وعروض لفن السيرك.

وبالفعل تم إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية التي دربت على أيدي خبراء في الرقص الشعبي، أمد الوزارة بهم الاتحاد السوفييتي وكان على رأسهم الفنان رمازين الذي أسهم فيما بعد، في تدريب فناني السودان على الرقص الشعبي القائم على أسس علمية معروفة.

كذلك اهتمت الوزارة بتوسيع مجال انتشار الفنون، وحاولت جاهدة أن تشجع قيام فنون الأقاليم، بفضل قصور الثقافة التي امتدت إلى عواصم كثيرة في الأقاليم.

وبفضل هذا التشجيع قامت فرق مسرحية وفرق للرقص الشعبي في بعض عواصم الأقاليم: مثل فرقة الإسكندرية للتمثيل، وفرقة البحيرة للرقص الشعبي.

إلى جوار هذا، توسعت الوزارة في إيفاد البعثات إلى عواصم العالم المسرحية ليس فقط في الغرب (فرنسا وإنجلترا وأمريكا) بل وفي العواصم الفنية الجديدة التي أخذت تجتذب أنظار العالم بعد الحرب العالمية الثانية وهي: موسكو، وبوخارست، وبودابست وبراغ وبكين، وغيرها من عواصم البلاد الاشتراكية.

وبفضل هذه العناية المتعددة الأطراف أصبحت الفنون المسرحية، وفنون الأداء عامة هي مركز الثقل في ثقافة البلاد وفي فنونها، وقد دعم هذا المركز إنشاء المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية في عام 1959، التي قادت النشاط المسرحي الجاد والواعي في سنوات ازدهاره طوال الستينيات.

كما دعمه إنشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية في أواسط الستينيات، وهذه جعلت وزارة الثقافة هدفها الأول زرع الثقافة الفنية والأدبية في حواضر الأقاليم وفي مراكز الريف، فدفعت بهذا العمل الجليل خطوات كثيرة إلى الأمام.

ومنذ أوائل الستينيات أخذ مبعوثو الوزارة من الفنيين والموسيقيين يفدون تباعا إلى بلادهم حاملين مكتسباتهم الفنية معهم، واضعين إياها في خدمة هذه النهضة الفنية الشاملة.

وكان على رأس هؤلاء: سعد أردش وكرم مطاوع، اللذان أسهما إسهاما مرموقا في دعم الحركة المسرحية. الأول تقدم بمشروع مسرح التجار بالفنية الذي أطلق عليه اسم: مسرح الجيب، والذي قاد الحركة الفنية، في حقل التجارب، قيادة ممتازة في ظل مديريه المرموقين: سعد أردش وكرم مطاوع، وقد قدم مسرح الجيب كثيرا من العروض الفنية اللافتة للنظر، عرف بها جماهيره على تطورات فنية كثيرة في المسارح الأوروبية، كان أشهرها: تجارب مسرح العبث أو اللامعقول.

كذلك أخذ مبعوثو الوزارة في حقلي الموسيقى وفنون العرائس يفدون تباعا، وبعض هؤلاء أوكل إليهم قيادة أوركسترا القاهرة السيمفوني، مثل شعبان أبو السعد والسيسي.

هذه النهضة الشاملة لفنون الأداء جعلت القاهرة مركز إشعاع باهر امتد نوره إلى سائر العواصم العربية، فلا عجب أن يزدهر المسرح في العراق في وسط ظروف اجتماعية وسياسية مواتية وفرتها له ثوراته الوطنية والتقدمية، وأن يستهدي بخطوات مصر في الاهتمام بفنون الأداء عامة، إلى جانب فنون الكلمة، وينشئ فرقا للرقص الشعبي، ويشجع على نشر فن المسرح في أوساط العمال والجنود وغيرهم.

وقد كان حصاد فكر الثورة في حقل المسرح أن نضجت المسرحية الاجتماعية النقدية، على يدي نعمان عاشور (أحسن إنتاجه في هذا السبيل: «عيلة الدوغري»)، وتقدمت بخطوات كثيرة المسرحية السياسية الفلسفية (أحسن نماذجها: سليمان الحلبي ـ ألفرد فرج)، وظهرت المسرحيات الشعرية السياسية (أحسن نماذجها: «الفتى مهران» و«ثنائية الحسين» ـ عبد الرحمن الشرقاوي، إلى جوار «مأساة الحلاج»، و«الأميرة تنتظر»، و«ليلى والمجنون» ـ صلاح عبد الصبور)، كما ظهرت المسرحيات التعليمية في حقلي الكوميديا(عسكر وحرامية ـ ألفرد فرج وشمس النهار ـ توفيق الحكيم)، ومشاكل السياسة الملتهبة (النار والزيتون ـ ألفرد فرج)، والمسرحيات التي تبشر بالثورة الشاملة: «شقة للإيجار ـ فتحي رضوان) أو التي تعالج موضوع الثورة المستحيلة (الدخان ـ ميخائيل رومان).

غير أن أهم ما طرحته الثورة على ضمائر الكتاب المسرحيين كان سؤالين اثنين واضحي الكلمات، الأول: هل المسرح الذي تقدمون مسرح شعبي حقا،

أم هو مسرح المثقفين وحسب؟ والسؤال الثاني: هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد في فنون العرض المسرحي عامة، أم هو مسرح مستورد ـ معرب، مسرح مستعرب؟

وقد انبثق السؤال فجأة، ودون مقدمات ظاهرة. وطالعنا بإلحاح ونحن نقود العمل المسرحي في مؤسسة فنون المسرح في أوائل الستينيات.

فجأة صاح يوسف إدريس: المسرح الذي نقدمه يعتمد الصيغة الغربية المستوردة للمسرح، الصيغة اليونانية، وهذه غريبة علينا وعلى جماهيرنا بصفة خاصة. ومن الواجب أن نبحث عن شكل عربي للمسرح، عرفته جماهيرنا بالفعل واستجابت إليه. ذلك هو مسرح السامر الريفي. ولكي يقدم يوسف إدريس بين يدي دعوته مثلا من أمثال هذا المسرحي التراثي، كتب مسرحيته الفاتنة: «الفرافير» التي صبها في قالب كوميديا السيرك، ووضع فيها نمرا وشخصيات مأخوذة من المخزن العام للكوميديا الشعبية المحلية والعالمية.

وتلاه توفيق الحكيم، فدعا في كتابه الصغير: «قالبنا المسرحي»، إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على التقليد، وليس التمثيل، والذي يقدم الفرجة المسرحية فيها راوية، ومقلد، ويعتمد الاثنان على أسلوب التمثيل على المكشوف ـ أي الأداء الذي لا يرمي إلى اندماج الممثل في دوره، ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهده إنما هو حوادث تحدث في الواقع وليس تمثيلا.

فالممثل هنا يقول للناس: اسمعوا، أنا فلان الفلاني، الذي عرفتموه في الحقيقة وهأنذا سأقلد لكم شخصية فلان. وطوال التمثيل، يقدم الفنان نفسه ودوره معا. يقول للناس دوما أنا أحاكي. أنا أقلد، ولا يخفي هذه «الأنا» أبدا وراء قناع الدور.

ثم دعا كاتب هذا الكتاب في كتابه: «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري»، إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل التي أدخلها إلى مصر الفنان السوري جورج دخول في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي، وظل يقدمها على مسارح المقاهي، والمسارح الشعبية المرتجلة حتى عشرينيات القرن.

هذه الصيغة تسمح للممثل بأن يكون فنانا خالقا إلى جوار كونه فنانا

مؤديا، تعفيه من مجرد النقل الآلي، وتجعل منه شريكا فعالا في العرض المسرحي، الذي يصبح أقطابه في هذه الحالة: المؤلف والممثل والمخرج و... والجمهور. نعم الجمهور؛ لأن قالب المسرح المرتجل يشجع ما يسميه النقد الدرامي المعاصر «المشاركة الفعالة من قبل الجمهور». الجمهور الذي يتطلبه هذا اللون من الأداء المسرحي يجب أن يكون يقظا، ذكيا، واعيا، قادرا على الإسهام في العرض المسرحي بوسائل مختلفة، منها التعليق، ومنها الاستحسان، أو الاستهجان اللذان يؤديان إلى تطوير نكتة أو موقف حاز القبول، أو إسقاط نكتة أو موقف أو حتى شخصية لم يرض عنها المتفرج. وفي الحالات المواتية، يدعى الجمهور إلى الحكم على مسرحية ما، أو يطلب إليهم اقتراح خاتمة ما لمسرحية تركت مفتوحة، أو اقتراح خاتمة بديلة لمسرحيات ذات خاتمة غير مقنعة. وأحيانا يطلب إلى المتفرج أن يصعد إلى خشبة المسرح ويشارك في التمثيل بالفعل.

بعض هذا كان يحدث في حفلات التمثيل الشعبي في المقاهي وصالات اللهو، وبعضه كان يحدث في المسرحيات التي تقوم على أساس من ترك فراغات في المسرحية يملؤها فنان موهوب بما لديه من ملكات التطوير والخلق الفوري، مثل مسرحيات فنان الارتجال الكبير: علي الكسار.

وقد كان لهذه المطالب الثلاثة، وغيرها، ردود أفعال واسعة في مصر وخارجها، فانتشرت التجارب المسرحية التي تستمد التراث في العراق وتونس والجزائر على نحو ما هو وارد في الفصول الخاصة بهذه الأقطار من الكتاب الحالي.

أما في مصر فقد كانت التجارب العملية أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية. فتقدمت ـ مثلا ـ تجربة «يا ليل يا عين» لعرض وتجسيد الأدب الشعبي على شكل مسرح ورقص شعبي (1956) ومسرحية: (حلاق بغداد 1963 ـ 1964)، وفرقة رضا للرقص الشعبي، والفرقة القومية للفنون الشعبية (ابتداء من 1963) جميع الدعوات النظرية التي دعت إلى خلق مسرح شعبي في المضمون والصيغة معا.

كما صاحب هذه الدعوات النظرية ـ زمنيا ـ عروض أكثر إيغالا في البحث عن التراث واستمداده مسرحا حيا، مثل: «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم، و«شفيقة ومتولي»، و«المستخبي» لشوقي عبدالحكيم، وهذه العروض

قدمت على مسرح الجيب في موسم 1963 ـ 1964.

انقسم الإنتاج المسرحي في مصر ـ إذن ـ أقساما ثلاثة مهمة الأول، قدم المسرحية الاجتماعية النقدية، التي كانت تتحول بسهولة في أيدي كتاب مثل: نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفي الخولي وألفريد فرج إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسي واضح.

وقدم القسم الثاني المسرحية التراثية، التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين، وأهم كتابها: ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقي عبد الحكيم ومحمود دياب.

وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية، إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعيش.

وكان بعض هذه المسرحيات شعريا (الشرقاوي وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثرا. ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضا المسرحية التي اعتمدت إعادة تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا.

قلت آنفا إن مسرحية «عيلة الدوغري» للكاتب الرائد نعمان عاشور، هي أحسن إنتاجه في ميدان كوميديا النقد الاجتماعي، وهو اللون الذي عرف به، وظل يكتب فيه إلى الآن(*).

و«عيلة الدوغري» تقف على رأس ما وصل إليه المسرح العربي الذي اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة فنية للتعبير. فهي حكاية أسرة من الطبقة الوسطى المصرية يتتبع الكاتب مقدرات شخصياتها واحدة واحدة، ويرسم بريشة قادرة كلا من هذه الشخصيات.

وهي جميعا شخصيات مصرية مائة في المائة. فهذه المسرحية ترد ردا قاطعا على كل ما وجه إلى نعمان عاشور من قبل من أن بعض مسرحياته ـ «الناس اللي تحت» بصفة خاصة ـ تستحضر أجواء وشخصيات من مسرحيات تشيخوف، بل ذهب الناقد المرموق الدكتور محمد مندور إلى الاعتقاد بأن الصيغة المسرحية التي يكتب فيها نعمان تشبه صيغة «الأوتشرك»، الروسية، أي المسرحية التي تأخذ شكل الريبورتاج وسيلة فنية لها.

غير أن هذا إن كان يقصد به أن مسرحيات نعمان عاشور لا تتبع النمط

المحكم في البناء، فهو رأي في محله، أما إن كان يقصد به أن الكاتب يستوحي أنماطا وشخصيات أجنبية حين يكتب مسرحياته، فهو قول مردود. إن شخصيات نعمان عاشور، وموضوعات مسرحياته خالصة المصرية. غير أنه يصب هذه الشخصيات والموضوعات في القالب الغربي الذي استورده رواد المسرح الأوائل منذ منتصف القرن الماضي. وعلى هذا تقوم دائما إمكانية الاستمداد من ذلك المسرح، في بعض الشخصيات، مثل شخصية رجائي في «الناس اللي تحت» التي تشبه إحدى شخصيات: «الأعماق السفلى» لمكسيم جوركي، والطواف في «عيلة الدوغري»، الذي يمكن القول إنه يستحضر شخصية مشابهة في مسرحية تشيخوف: «بستان الكرز»، شخصية، فيرس، الخادم العجوز الذي يتركه أهل البيت، ويغلقون عليه الأبواب، بعد أن نسوا أمره تماما، في غمرة انشغال كل منهم بنفسه فيكون في هذا النسيان تعليق غير مباشر على أسرة بستان الكرز كلها.

ولكن هذا كله إنما هو التشابه الذي يخلقه تشابه المواقف الإنسانية في كل مكان دون اعتبار الزمان أو المكان. وقد يكون مضافا إليه انطباع مشروع بأعمال عباقرة المسرح الغربي. وأي بأس في هذا؟ ومن ذا الذي يزعم أنه يكتب وهو خال من أي انطباع بأعمال الغير؟ وماذا كان يفعل شكسبير إذن، وكيف نقيّم أعماله إن أنكرنا أنه كان يفيد من فن من سبقوه؟

«عيلة الدوغري»، إذن، هي تمام ما وصل إليه الكاتب العربي في الإفادة من الصيغة الغربية للمسرح، وتحميلها مضامين وشخصيات محلية.

والمسرحية تقدم لنا عائلة الدوغري في صراعاتها، وتطلعاتها، وتفسخاتها، وانهيارها المحتوم، الذي يعلق عليه الخادم العجوز: «علي الطواف» تعليقا لاذعا في نهاية المسرحية.

الأسرة مكونة من سيد الدوغري، الابن الأكبر، وهو خياط شهير سابقا، أخرجته الموضة من السوق، وأخيه المتوسط مصطفى الدوغري، مدرس التاريخ الذي حصل على الماجستير، فكأنما حصل على حق مؤكد باحتقار سائر أعضاء الأسرة والتعالي عليهم، وزينب الدوغري وهي امرأة متنمرة، سليطة اللسان، تزوجت من الموظف أحمد أفندي، فرأسته في البيت، وجعلت حياته جحيما لا ينقذه منه إلا الديوان، صباحا، ومراضاة الزوجة بعد الظهر علنا وسبها في السر دوما، وفي العلن أحيانا.

وفي الأسرة أيضا عيشة، وهي الأخت الصغرى، وتعمل مدرسة رياضة بدنية، وقد شارفت عامها السابع والعشرين فحق عليها أن تتزوج. وفيها كذلك كريمة، زوجة مصطفى، الذي لا يلبث أن يطلقها بعد الماجستير، لأنها ـ رغم كونها ابنة خالته ـ لم تعد تليق بوضعه الراقي الحالي. أما الأخ الأصغر للأسرة فهو حسن، وقد أتم دراسته الثانوية واقتصر عليها، ثم أخذ يبرز كلاعب شهير في حقل كرة القدم.

وهناك بالطبع أحمد أفندي، زوج النمرة: زينب الدوغري، وأبو الرضا شنن، كاتب حسابات فرن الدوغري الكبير (الوالد المتوفى)، وأحنف أبو الرضا شنن، ابن كاتب الحسابات، وهو موظف بالتوجيهية، ومنتسب للجامعة ـ آداب، ومدع للأدب. ثم هناك علي الطواف، خادم أجيال بأكملها من عائلة الدوغري.

هؤلاء هم الشخصيات الرئيسية في مسرحية «عائلة الدوغري»، أما ما يحدث لهم، فهو قليل حقا، في ظاهر الأمر، فلا يعدو ما يحدث أن مصطفى المتعالي يقنع زينب الدوغري، وعيشة الدوغري بأن تبيعا معه، نصيب كل منهم في بيت المرحوم.

ويتم البيع بالفعل، ويكون له وقع الصدع في بناء هذه الأسرة غير المتماسكة من الأصل.

أما سيد وحسن الدوغري فيرفضان أن يبيع كل منهما نصيبه ويمكثان في بيت الأسرة ومعهما الخادم علي الطواف. بينما يترك مصطفى ومعه عيشة ذلك البيت ويذهبان للإقامة المؤقتة ـ وإن طالت شهورا ـ في بيت زينب الدوغري وزوجها أحمد.

ونعرف في الفصل الثاني للمسرحية الذي تجري حوادثه في بيت زينب الدوغري، أن مصطفى ـ المتعالي ـ قد طلق زوجته كريمة، وتركها في بيت الأسرة وأخذ يخطب لنفسه زميلة سابقة له في الكلية اسمها أزهار.

ونعرف كذلك أن أحنف أبو الرضا شنن، ابن كاتب الحسابات السابق، الذي أصبح صاحب مال وعقار في وقتنا الراهن، قد خطب إلى نفسه، عيشة الدوغري، الأخت الصغرى.

ثم يعرض علينا الكاتب شخصيتي أحنف أبو الرضا، وأزهار، ويرسمهما في لون الفارس. أحنف، دعي أدب وتقدم، يهزأ به المؤلف، وإن كان يهزأ ـ

عن طريقه ـ بقيم الطبقة الوسطى وتطلعاتها. أما أزهار، فهي رمز المادية المتعفنة في أفراد الطبقة الوسطى الصغيرة، تنظر إلى زواجها من مصطفى على أنه صفقة، وتريد أن تحمله على أن يقبل الأثاث الذي دخلت به بيت زوجها السابق ـ طلقها بعد شهر من الزواج ـ كما ترجو أن تبيع فيللا الأسرة، بدعوى أن الأثاث لا يصلح لتلك الفيللا على وجه الخصوص. أما مصطفى، فهو رمز التسلق في الطبقة الوسطى ـ التسلق الخالي من كل حس، أو ضمير، ولذا فالمؤلف يرسمه بإتقان كبير، ولكنه يوجه عواطفنا ضده بشكل واضح.

أما زينب الدوغري، المرأة المتسلطة، فهي أقل سوءا من مصطفى، بل إنها لا تحسب بين الشخصيات السيئة أصلا. فما هو في قلبها، ينطلق به لسانها، كل ما يأخذه المؤلف عليها، أنها مغموسة إلى النخاع في قيم طبقتها، ترعى ما تسميه هي الأصول على حساب الجوهر، ولهذا فإن نصيبها من عطف الكاتب غير قليل. إنه فقط يستخدمها مادة للفكاهة، فهي وزوجها الخانع رغم أنفه، يمثلان موقفا مشهورا في الكوميديا العالمية: موقف «الدجاجة التي تنقر الديك»، كما يسميه الإنجليز. وهو ـ ككل المواقف المقلوبة رأسا على عقب ـ ينتج كوميديا خالصة.

ويبقى لنا من الشخصيات سيد الدوغري وأخوه حسن. أما الأول، فهو على أخطائه الكثيرة، وعلى خطاياه السابقة، ورغم سرفه الشديد في المال وفي الملذات، طيب القلب، نقي الجوهر، والمؤلف يصوره لنا تصويرا عطوفا ويوجه إليه فهمنا وحسن تقديرنا.

كذلك يفعل الشيء نفسه بحسن الدوغري، فهو الآخر طيب القلب، نقي العنصر. لا جرم إن التصق سيد بحسن، وكونا ثنائيا خيرا، يقف بالمرصاد لشرور ومباذل مصطفى ومن لف لفه.

أما كريمة، الزوجة السابقة لمصطفى، التي عاملها هذا الرجل الفاقد الحس معاملة مهينة، فرفض أن يشتري لها أثاثا يعيشان عليه، فإنها لا تلبث أن تتزوج من سيد، الذي ينعطف إليها قلبه.

ماذا يحدث للأسرة من بعد؟ يكتشف أبو الرضا شنن، أن البيت الذي اشترى أنصبة فيه هو مرهون، ويذهب إلى مصطفى ليخبره بهذا، في قالب تهديد ملفوف فتثور ثائرة مصطفى، ويظهر أسوأ ما فيه، فهو لا

يتردد في أن يعلن عزمه على تقديم سيد إلى البوليس والنيابة بدعوى التدليس.

ثم تظهر الحقيقة، بعد أن ينكشف الغطاء عن شرور مصطفى، وكاتب الحسابات. يثبت سيد الدوغري بالوثائق المحفوظة لديه أن البيت خال من الرهن، وأنه كان قد فك ذلك الرهن وهو في أوج ازدهاره كخياط، ثم نسي الموضوع!

ويسقط في أيدي مصطفى، ورضا أبو الشنن وتتم فضيحتهما، وينسحبان. ويبقى أن يلم المؤلف خيوط مسرحيته ويوجهها نحو النهاية: الأسرة تتفسخ نهائيا، وتتجمد على الوضع الذي أشرت إليه في السابق: سيد وحسن وكريمة في جانب، ومصطفى في جانب آخر، وزينب بين بين، تردد قولها المشهور: لا أحد يفكر إلا في نفسه. كلهم يفكرون في أنفسهم. لا أحد يفكر في مصلحة الغير.

ويندفع أحنف أبو الرضا شنن، الشهير بسامي، هو وخطيبته إلى أحضان الزواج. ويتجه باقي الأسرة كل في طريقه الذي ارتضاه لنفسه.

ويبقى علي الطواف، ابن الشعب الذي ربى الأسرة جميعا وخدمها فردا فردا، فكان نصيبه الفقر المزمن، والهزء الدائم، والحفاء المستعصي. كان أقصى أماني علي الطواف أن يحصل على حذاء، فلما وافق حسن على شراء الحذاء له، وطلب إليه مؤقتا أن يكتفي ببلغة، اكتشف حسن أنه لطول حفائه قد أصبح غير قادر على أن ينتعل! قد تشكلت قدماه بالأرض، واستعصى عليهما أن تقبلا النعال.

وحين يهزأ به حسن للمرة الأخيرة يقول: وماذا فعل من هم أصحاب أحذية؟ هم الذين حكموا علي بالحفاء. هم الذين حكموا علي بالحفاء.

ثم ينظر إلى حسن ويقول: الله يسامحك يا حسن، وينظر إلى الجمهور ويقول: الله يسامحكم كلكم.

هذه ـ كما هو واضح ـ مسرحية شخصيات، في المحل الأول. والنضج الذي يرسم به نعمان عاشور شخصياته غير مسبوق في تاريخ الدراما المصرية. إنه يرسم صورة قادرة ـ صورة جدارية لأسرة مصرية من الطبقة الوسطى، التي يعرفها نعمان حق المعرفة، ويتوزع اهتمامه بها بين كره مثالبها الكثيرة، والعطف على أخطائها، والتسامح مع طيبي القلوب من بين

أفرادها.

والتصوير يعمق أو يخف حسب الدور الذي حدده المؤلف لكل شخصية. فشخصيات حسن، وزينب، ومصطفى مرسومة كلها بعناية ووضوح، وموضوعة في البؤرة تماما - إذا استعرنا لغة التصوير الفوتوغرافي - لأنها شخصيات رئيسية. والنتيجة الفنية لهذا أنها تصبح شخصيات كاملة الاستدارة.

أما باقي الشخصيات فهي ذات بعدين اثنين، والمؤلف يستخدم بعضها مصدرا للفكاهة في المسرحية. إما بأن يجعل حسن يسخر من الشخصيات جميعا ويضحكنا عليها، أو بأن يسخر المؤلف نفسه من بعض الشخصيات بأن يجعلها هزلية، مثل: أحنف أبو الرضا، وأزهار، فتضحكنا في هذه الحالة أقوال الشخصية وأعمالها.

أما باقي الشخصيات، من ذوات البعدين الاثنين، فنجدها في كريمة وعيشة: الأولى، دائمة البكاء والتفجع، والثانية دائمة الحيرة بين قيم طبقتها، وثورية خطيبها الهازل، الذي لا تستطيع - إلا بعد الجهد - أن تقبل به، وتأخذه مأخذ الجد.

ثم تأتي شخصية الطواف، وهي ليست مسطحة كما تبدو للوهلة الأولى، بل هي شخصية ذات أغوار. إن في أغوارها تاريخ المسحوقين كله، وصبرهم الطويل وهي شخصية تعرف الكثير ولا تقول إلا القليل.

ولكن اتهامها الختامي القصير للطبقة الوسطى هو أبلغ تعليق على مدى ما فيها من حياة.

وهو أيضا مقياس لقدرة الكاتب على الانخلاع من طبقته، والنظر إليها نظرا موضوعيا.

أقول طبقته، عامدا، فإن نعمان عاشور هو إحدى شخصيات عائلة الدوغري!

قد وجدنا في المسرحية أشخاصا وقصة مسرحية، يتطور كل منهما على المدى الزمني للعمل، غير أنه لا يتطور وفق الخط الأرسطاطيلي المباشر: قصة ذات حدث رئيسي. يتطور ويتأزم، ثم يعرف الانفراج لدى النهاية.

ليس هذا خط نعمان عاشور في مسرحياته، وإنما هو اختار الموضوع المتشعب المكون من عديد من القصص القصيرة، لكل شخصية قصة تعزفها

على آلة خاصة بها، فتتجمع النغمات الفردية واحدة وراء الأخرى حتى تكون قفلة كبيرة لدى النهاية.

وهي طريقة درامية معروفة منذ أن كتب أنطون تشيخوف مسرحياته بالطريقة ذاتها. ويومها اتهم الروسي الكبير بأن مسرحياته كلمات فوق كلمات، وأنها دراما جامدة، وأنها لامسرح. ثم أثبتت الحوادث المسرحية أنها صيغة مسرحية خاصة تعبر عن ذات الكاتب وعن مجتمعه.

وقد اختار نعمان لنفسه هذه الصيغة لأنها تعبر أيضا عن نفسه وعن مجتمعه. لم يفعل هذا تقليدا لأحد، وإنما كان نعمان يقلد نفسه وحسب.

فأي حديث بعد هذا عن «الأوتشرك» في فن نعمان عاشور؟!

أما المسرحية التي تعتمد على الأشكال التراثية في المسرح العربي، فإن مسرحية يوسف إدريس الفاتنة: «الفرافير» تمثل أكثر أشكالها نضجا في مصر.

طمح يوسف إدريس إلى أن يخلق مسرحا مصريا، ومسرحيات مصرية، فكتب «الفرافير عام 1963، وقصد بها أن تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي، مطورا إلى المستوى الذوقي والجمالي، والمفهومات الفنية والعالمية»[24].

وقد وجد يوسف لدى التجربة أن هذه مهمة شاقة حقا. فلا المتفرجون الذين كان يطمع في أن يستجيبوا له ويقوموا بنصيبهم في خلق حالة التمسرح مؤهلون لهذا العمل الصعب، ولا المخرج مقتنع بأن يضع المتفرجين البدلاء - أي الممثلين - في صالة المسرح بهدف أن تتحول الصالة إلى مؤتمر عام تصبح فيه هي الخشبة الحقيقية، بينما يتحول أشخاص المسرحية الأصلية الواقفون على الخشبة إلى متفرجين.

لهذا قنع يوسف إدريس بحل وسط وهو أن «يمثل» نظريته في المسرح بدلا من أن «يحققها»، وقال وشيء من الأسى يخالط كلماته: لا تزال نظرية التمسرح باقية جديدة، غير مطروقة، في أنظار مخرج آخر، يدركها، ويحسها... ويقدمها[25].

وقد كانت ظاهرة التمسرح هذه هي جوهر النظرة الجديدة التي سعى يوسف إدريس إلى إلقائها على الخلق المسرحي في بلادنا.

وهي نظرة تنبه إلى أن المسرح ظاهرة معدية - كما كان يقول أنتونين أرتو

ـ ما أن يتعرض لها المتفرج، حتى ينتقل أثرها إليه من الخشبة، فيصبح المتفرج في لحظة ما من لحظات العرض المسرحي هو والممثل سواء، وينهار الحاجز بين الخشبة والصالة، وبين الأداء والفرجة، وتضم الكل وحدة فنية واحدة، الكل فيها مؤد ومتفرج، والواقع فيها هو التمثيل، والتمثيل هو الواقع.

وقد وجد يوسف إدريس لدى التجربة ـ كما وجد غيره من الفنانين من قبل ـ في أمريكا وأوروبا[26]، ومن بعد سوريا[27]، أن الاعتماد على مشاركة فعلية من الجمهور في العرض المسرحي، أمر لا يتأتى الآن. وأنه لا بد من الانتظار حتى يتغير المناخ المسرحي كله، ويتحول من الاعتماد التام على الكلمة المكتوبة ـ بحرص وعناية ـ من قبل مؤلف معروف لا يقبل التنازل عنها أو تغييرها ـ أي الخالق الفرد ـ إلى الاعتماد على مشاركة حقيقية بين المؤلف والمخرج والممثلين بعد أن يتحول هؤلاء جميعا إلى طريق الخلق الجماعي، فلو حدث هذا، ونقل المؤلفون الجماعيون هؤلاء نظرتهم إلى المتفرجين، وطلبوا إليهم أن يضيفوا جهد الصالة في الخلق إلى جهد الخشبة، فسينشأ ـ على المدى ـ متفرجون خالقون، لا يقنعون بالاستقبال، بل يضيفون إليه الإرسال أيضا، وتصبح الحركة من الصالة إلى الخشبة مرادفة للحركة من الخشبة إلى الصالة، لا تستغني إحداهما عن الأخرى بحال.

غير أن هذا الفشل في تحقيق النظرية لم يحل أبدا بين يوسف إدريس وبين إنجاز ما طمح إليه من كتابة مسرحية مصرية أصيلة تعتمد الأسلوب المسرحي الشعبي، وترقى به إلى مستوى الجماليات المعترف بها عالميا، وتضع في هذا الشكل الشعبي أكثر الموضوعات جدية، وأجدرها بالمناقشة.

فقد جعل يوسف موضوعه الأساسي في المسرحية: كيف ينبغي أن يحكم الناس أنفسهم، وكيف تكون العلاقات بين الأفراد والجماعات والدول، ثم لم يقنع بهذا، بل انتقل بموضوعه الخطير هذا إلى العالم الآخر، ليرى كيف تكون العلاقات بين الذرات.

وفي سبيل عرض هذا الموضوع الخطير توسل الكاتب بوسائل تنتمي انتماء أصيلا إلى تقاليد وتراث الكوميديا الشعبية في مصر والعالم. بل إن مواقف بعينها من كوميديا «الفرافير» موجودة في جوهرها وبعض تفاصيلها في فصول الكوميديا المرتجلة المصرية، كما سنتبين حالا.

وقد عرف يوسف إدريس كيف يفيد الإفادة الواجبة من هذه المواقف،

ومن الحيل والألاعيب والنكات التي ترد خلالها كي يضمن لمسرحيته ذلك المزاج السحري بين الجدية والنزق الأثيري، الذي يميز عمل الفنانين العظام في ميدان التهريج.

وأول ما فعله الكاتب في هذا المضمار هو خلقه لشخصية الفرفور في المسرحية، فقد استعار رداءه من رداء البهلوانات والأراجوزات ومهرجي السيرك، وجعل خفة اللسان وخفة الحركة ميزة كبرى من مميزاته. ووضع في يده المقابل الطبيعي لطول لسانه وهو المقرعة، ثم جعل الأفكار والآراء والنكات والشتائم تتوالى من فمه دون انقطاع، وأعفاه من وطأة الموقف الثابت، فهو يتقلب ـ مستريحا ـ بين المواقف جميعا، على شدة تضاربها أحيانا، مؤمنا بمبدأ واحد فقط، وهو أن لا شيء مقدس في الحياة سوى الحياة ذاتها، وما ينبغي أن يكون فيها من متع... متع الحس أساسا.

والفرفور لهذا ضعيف أمام أطايب الطعام، وضعيف كذلك أمام المرأة وهو يشارك مهرجي الكوميديا دي لارتي والكوميديا الشعبية عامة رغبتهم العارمة في تذوق هذين الصنفين الشهيين، لا يشبع منهما قط.

ومشاركة لمهرجي الكوميديا الشعبية يدخل الفرفور وفي أعقابه مباشرة ضجة وزيطة، هي دائما نوع من اللحن المميز يعلن عن القادم الممتاز، ويلفت إليه النظر.

ثم ننظر فإذا يوسف إدريس لا يترك الفرفور وحده طويلا، فلا بد للفرفور من سيد. هذا هو منطق موضوع المسرحية، وهو أيضا منطق ألوان بعينها من الكوميديا الشعبية، مثل الكوميديا دي لارتي، ومثل خيال الظل التركي، وكلاهما يعتمد على ثنائي فكاهي مكون من سيد وخادم في حالة الكوميديا الإيطالية، وصديق وصديقه يتفاوتان في الطباع والذكاء تفاوتا تنبع منه الفكاهة، في حالة خيال الظل التركي.

وما أن يدخل السيد المسرحية حتى يتحول الفرفور من أراجوز مصري خالص، إلى خادم طويل اللسان، كثير الذكاء، واسع الحيلة عرفته الكوميديا المصرية في بعض المسرحيات التي اقتبسها أو مصرها كتّاب من أمثال يعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال، وإن كان أشد أشكال هذا الخادم بروزا هو ما نجده في فصول الكوميديا المرتجلة المصرية، التي أدخلها إلى بلادنا جورج دخول في أوائل القرن، والتي تأثرت تأثرا واضحا بالكوميديا الإيطالية

وبفن القراقوز.

ثم يزوج يوسف إدريس الخادم وسيده من زوجتين، كل تليق برجلها. أما السيد فيكون من نصيبه سيدة عصرية جدا، تؤمن بالعلاقات الجنسية المفتوحة، فهي دائبة الحركة من مستشفيات الولادة وإليها تخلصا من جنين بعد جنين.

وهي متعلمة، ومثقفة ثقافة عصرية. «نصف خواجاية» في الواقع، وبهذا تقترب بخطوات واضحة من شخصية السائحة الأجنبية التي عرفتها الكوميديا الشعبية المصرية في مسرحيات الريحاني والكسار، كما ترتبط هذه العصرية «الحرة» بشخصية الزوجة المخادعة، الدائمة المغامرات الغرامية والحسية، والتي تعرفها الكوميديا الإيطالية بأسماء مختلفة.

أما زوجة فرفور، فإن الكوميديا الشعبية المصرية تعرفها باسم «الحرمة الشلق» وهي إعصار لا ينقطع هبوبه من السباب، والألفاظ اللاذعة، وهي إن كانت زوجة ركبت زوجها، وأرته النجوم في عز الظهر، وإن كان حماة لم تكف أبدا عن إثارة الشقاق بين ابنتها وبين زوجها. وقد ظهرت «الحرمة الشلق» هذه مرارا في فصول الكوميديا المرتجلة، ومنها انتقلت إلى مسرحيات الريحاني والكسار، بأسماء مختلفة أشهرها: أم شولح، في مسرحيات الريحاني، حيث تقوم بدور حماة كشكش بك عمدة كفر البلاص.

يدخل فرفور المسرح دخول مهرج السيرك التقليدي - يدخل - في كلمات المؤلف - كزوبعة، يدور في دائرة المسرح ويحدث هرجا ومرجا بين الصفوف الأولى ليجبرها على التراجع وتوسيع الدائرة. يضرب البعض بمقرعته، ثم يمد هذه المقرعة ذاتها ليضرب المؤلف في المسرحية، الذي كان قبل دخوله يتشدق بكلمات رنانة يصف بها خلقه للفرفور.

وفي المشهد القصير الذي يدور فيه الحوار بين المؤلف وفرفور، نجد أنفسنا في جو السيرك فعلا. المؤلف في ردائه الغريب، الذي ألفه لنفسه: جاكيت سموكنج بالقيمص والبابيون، ونظارة تكسبه مهابة، ثم شورت قصير جدا يكشف عن ساقين طويلتين رفيعتين - يحاول جاهدا أن يمنع فرفور من الدخول قبل أن يتم المؤلف كلمته الموجهة إلى المتفرجين، بينما الموسيقى (المزمار البلدي أو الآلات - النحاسية) تعترضه المرة بعد المرة.

وأخيرا يدخل فرفور فيقدم مع المؤلف نمرة واضحة من نمر تهريج

السيرك، يتناول فيها فرفور المؤلف ورداءه العجيب بالتعليق الساخر، ثم يدخلان في عملية مضحكة هي البحث عن سيد مناسب لفرفور، وأخيرا يجد المؤلف هذا السيد.

فرفور: أهه...؟ (ينظر باشمئناط ويدور حوله ويرفع جاكتته، ويدق على صدره بإصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحا من الخشب فيرن صدر الرجل...) **إيه يا خويا ده... دا ماله كده...؟** (يدق على صدره فيصدر الرنين نفسه) **دا باينه جاي م التخشيبة لطع...** (يضع يده في جيب الرجل ويفتشها فيخرج بها ممسكة بنصف رغيف بلدي ناشف) **الله. الله.** (ويضع يده في الجيب الآخر فيخرج بربع رغيف فينو جاف أيضا. ويمد يده في جيوب بنطلونه وبين طيات سترته ويفتشه كله حتى يخرج كل ما معه من قطع خبز من مختلف الأنواع والأشكال) **أنت بتشتغل إيه يا عم؟ إوعى تكون مفتش تموين** (يأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدا) **أقطع ذراعي أن العيش ده متاكل قبل كده. وماله خايف كده ليه؟** (الرجل ينظر إليه برعب متزايد) **ما تتقل شوية يا واد.** (ويضربه على جانبه الأيمن) فينثني الرجل إلى اليسار. فيضربه فرفور على الجانب الآخر فينثني الرجل إلى الناحية اليمنى) **دا إنت سيد ملعب قوي يا وله.** (ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب والرجل يتثنى كاللولب).

ثم يجد فرفور من بعد سيدا يرضاه. وفي هذه المرة نجد أنفسنا في مسرح الأراجوز. السيد نائم، يغط في نومه، وفرفور - كالأراجوز - يعدل رأسه فلا يلبث أن يسقط ويعود السيد للغطيط:

فرفور: هو من أولها كده شخير؟ يا عم اصحى. الله. حدش معاه شاكوش؟

ما تقوم بقى. دهدي (ويضرب بالمقرعة على رأسه).

وهنا يهب السيد فزعا، ويجري بينه وبين فرفور مشهد من مشاهد الكوميديا الأراجوزية المألوفة، بما فيها من تطويل ولعب بالألفاظ، ونفاد صبر من جانب الأراجوز، لا يلبث أن يعبر عنه التعبير المعتاد بالمقرعة.

السيد: (مفزوعا) **هب. هي. هم. أح. أيه؟ مين؟ فين؟ إحنا فين؟ فين؟**

فرفور: حد عارف إحنا فين؟ (وينظر إلى الجمهور) ألا إحنا فين صحيح؟

السيد: هو أنت؟

فرفور: أمال يعني كريستين كيلر؟

السيد: الله يجازيك... ده أنت قطعت علي حتة حلم...

فرفور: حلم إيه بقى إن شا الله؟

السيد: (في لهجة حالمة) كنت بحلم خير اللهم اجعله خير...

فرفور: أيوه. كنت بتحلم بإيه؟ لازم كنت بتحلم إنك نايم.

السيد: (باللهجة نفسها) لا، لا، لا. كنت بحلم أني بحلم.

فرفور: وكنت بتحلم أنك بتحلم بإيه؟

السيد: كنت بحلم إني بحلم أني بحلم.

فرفور: وفي المرة الأخيرة قوي دي، بحلم الأخيرة دي، كنت بتحلم بإيه؟

السيد: أني بحلم.

فرفور: (وقد نفد صبره) وكنت بتحلم انك بتحلم انك بتحلم انك بتحلم انك بتحلم بإيه؟

السيد: كنت بحلم اني بحلم اني بحلم اني بحلم اني بحلم.

فرفور: أما حتة حلم. لا. إن شا الله خير، تعرف تفسيره إيه ده يا سيد؟

السيد: تفسير إيه؟

فرفور: انك لسه نايم، وانك مش حتصحى إلا لما واحد زيي كده يصحى على ان نفسه ان نفسه كده يديك حتة علقة.

ولا تكاد تتدخل المقرعة في العلاقة بين فرفور وسيده الجديد، حتى تتحول الكوميديا روحا وشكلا من كوميديا أراجوزية، إلى كوميديا خيال الظل التركي وكوميديا الفصول المرتجلة، حيث العلاقة بين السيد وتابعه كثيرا ما تعتريها هذه السمات الخشنة التي تتخذ وسيلة لاستدرار الضحك: من ضرب، ومقالب ومآزق تكاد تزهق الأنفاس:

السيد: طيب ما معكش سيجارة على كده يا وله يا فرفور؟ أصلي خرمان م الصبح.

فرفور: وإيه اللي مانعك إنك تشرب ما دام خرمان؟

السيد: وإيه بقى يا حدق اللي بيمنع الناس تشرب سجاير لما تكون خرمانة؟

فرفور: لازم الكحة.

السيد: أيوه. ما معكش سيجارة بقى؟

فرفور: معايا.

السيد: طيب هات سيجارة.

فرفور: طب هات أنا أجيبها.

السيد: تجيبها منين؟

فرفور: م الدكان.

السيد: ما أنت بتقول معاك.

فرفور: ما هي معايا في الدكان. بس عايز لها بريزة والله حاجة أجيبها.

....

السيد: والله ما معايا يا فرفور.

فرفور: طب طلع لسانك كده.

السيد: اهه (يخرج لسانه).

فرفور: أهو إن كذبت مش ح يخش تاني.

وفعلا، لا يدخل لسان السيد فمه حتى يضطر إلى الاعتراف - بعد ثلاث محاولات لاستعطاف فرفور - بأنه يملك... ثلاثة أنصاف القرش!

هنا يجتمع في مشهد واحد المقلب العملي، الذي يوحي بجو الحاوي ومهرج السيرك وساحره أيضا، وبين فتنة الموقف المقلوب رأسا على عقب: السيد تحت رحمة الخادم، الذي يكشف عجزه وفقره وينتقم للمتفرجين - في شخصه - من كل سيد متعجرف على الفاضي!

ويستكمل يوسف إدريس سمات الكوميديا الشعبية، فيضفي على مهرجه صفة أخرى من صفات مهرجي السيرك فهو يستطيع الكلام من بطنه، وهو يعيش في الخيال ببساطة ويخرج منه إلى الواقع دون عناء. يطلب إليه السيد أن يفتح الباب لتدخل منه السيدة، صاحبة الدور، فيذهب إلى باب وهمي، ويمسك «بأكرة» وهمية وهو يصيح، كما يصيح الحاوي:

فرفور: كللم ومستكللم وبككم... زيق انفتح الباب.

كذلك يستخدم الكاتب تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضي بإسناد أدوار النساء إلى الرجال، فينص يوسف إدريس على أن يقوم بدور الزوجة فرفور - الزوجة الشلق - رجل طويل ورفيع كشفيق نور الدين.

ثم يفيد من العراك الشعبي المعروف باسم «الردح»، فيدير معركة طريفة

بين الراقصة الشعبية صاحبة الدور وبين الزوجة المرشحة للسيد ـ المثقفة العصرية التي تقدم ذكرها ـ إذ تتنافس المرأتان على من منهما تظفر بالسيد، وهو عراك لا تلبث زوجة فرفور أن تتدخل فيه، فيصيبها من لسان فرفور تيار متصل من النقد اللاذع، يجعل المشهد مزيجا من الردح والقافية معا، علاوة على ما تخلله من طراد فكاهي بين زوجة فرفور وبين هذا الآخر، ألقت فيه الزوجة القبض على زوجها وألحقته بممتلكاتها، رغم استجاده بالبوليس ورجال الصحة والبلدية والـ د. د. ت!

ولا يهمل يوسف إدريس سمات أخرى من سمات الكوميديا الشعبية مثل: توجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجمهور ومثل: نزوع المهرج إلى التعبير عن نفسه وعواطفه بالحركات الصامتة، ومثل: اللجوء إلى ما يسمى بالنمر، وهي حركات بهلوانية محسوبة بدقة، يقوم بها الممثل في مواقف معينة كي يستخرج الضحك مما تؤدي إليه هذه الحركات من مآزق.

هذا هو السيد والفرفور قد اتفقا على أن يقوم كل منهما بالعمل، بدلا من أن يتعطل السيد ويعمل الفرفور.

فرفور: .... يالله ظهري في ظهرك وفاسك في إيدك وفاسي في إيدي. وتوكلنا على الله.

(ويرفعان فأسيهما فيصطدمان).

السيد: إحنا موش اتفقنا. ما حدش له كلمة على التاني؟ كل واحد سيد نفسه اشتغل بقى يا سيد نفسك.

يبدآن في العمل. فرفور يترك الفأس ويهم بالحديث ولكن نظرة سيده تعيده إلى العمل. السيد يتوقف فينظر له فرفور بحدة واتهام فيشير له بأنه يريد أن يهرش مكانا في ظهره. يحاول فلا يستطيع. يطلب من فرفور. يرفض فرفور بشدة. فينتهز السيد فرصة تلاقي ظهريهما أثناء الاعتدال ويحك ظهره في ظهر فرفور. فرفور يغتاظ من تكرار العملية، فينحني مرة ولا يعتدل، بينما السيد قد وقف واعتدل ودفع نفسه إلى الوراء ليحك ظهره بظهر فرفور فيقع على ظهر فرفور الذي يعتدل به وينتظر أن يغادر ظهره بعدما وقف، ولكنه يظل ملتصقا به فينحني فرفور ليحفر ويظل السيد لاصقا بظهره.

يقف فرفور ويبدأ في الانحناء وحين يجد الآخر لا يزال لاصقا بظهره

يعود إلى الوقوف ثم يدفع السيد إلى الأمام ليجبره على الانحناء بسرعة. وبخفة يعتدل السيد. ويظل السيد منتظرا أن يعتدل فرفور. فرفور ينتهز الفرصة مرة ويعتدل بسرعة فيعتدل هو الآخر. (ولكن فرفور يكون قد عاد إلى الانحناء).

وإلى جوار هذا كله يستعير يوسف إدريس موقفا بذاته من مواقف الكوميديا المرتجلة ـ موقف تبادل المواقف بين السيد والخادم، إذ يوافق السيد ـ بعد نقاش مع خادمه ـ على أن يقوم بدور الخادم، بينما يقوم الخادم بدور السيد، وذلك في أحد الفصول التي كان الفنان الشعبي محمد المغربي يؤديها في أوائل العقد الثاني من هذا القرن.

هذا هو المشهد عند محمد المغربي، والأفندي فيه هو السيد، وكامل هو الخادم، أو فرفور.

الأفندي: يا ولد يا ابن الحرام رق صوتك شوية.

كامل: نعم. نعم. نعوم. نعيم. نعيمر. أي دي البضاعة اللي عندي.

الأفندي: عجبتني واحدة منهم.

كامل: نمرتها كام؟

الأفندي: هي «نعم» لها نمرة يا كامل؟ عدها تاني.

كامل: ناعم (صوت حريمي).

الأفندي: صوت إيه ده يا واد؟

كامل: صوت أمك.

الأفندي: آه يا ابن الحرام. أنت مش عارف تتكلم. اجلس هنا ع الكرسي وأنا أوريك المناداة.

(كامل يلبس طربوشه للأفندي، ويلبس هو طربوش الأفندي ويأخذ من يده الجرنال، ثم يجلس على الكرسي بأمارة، كافي الطربوش على قورته ولا يسأل في الأفندي).

الأفندي: كامل. كامل. اندهلي يا كامل.

كامل: موش عاوزك يا ابن الكلب.

الأفندي: (يشخط فيه) قوم يا ابن الحرام.

(ويحذف كامل بطربوشه. كامل يحذف الأفندي بطربوشه)

هيه. أنت بقيت سيد صحيح؟

كامل: أمال إيه؟

الأفندي: أنت سيد «مثلا».

كامل: والمثلا ده إيه؟

الأفندي: المثلا ما يعملش كده (يجلس على الكرسي).

كامل: يا ابن الكلب.

الأفندي: إيه ده يا ولد؟ (يزعل)

كامل: مثلا. يحرق أبوك.

الأفندي: إيه ده يا واد؟

كامل: مثلا.

أما عند يوسف إدريس فإن المشهد يجري كالتالي، بعد أن يوافق السيد، وهو كاره، على أن يقوم بدور فرفور:

فرفور: اسمع يا وله يا سيد يا وله (ثم مستدركا) لا دي ما تنفعش دي. من تاني. اندمجت؟

السيد: أتوكل على الله.

فرفور: اسمع يا وله يا فرفور يا وله.

السيد: نعم.

فرفور: فيه نعم واقفه كده مرة واحدة؟ ما تحركها شوية يا وله. ونعمها شوية يا وله. صنفرها كده ومعجنها ولونها يا بجم.

السيد: نعم يا سيدي.

فرفور: أهو كده. ما تجيش إلا بالشتيمة يعني. حاكم أنا عارف الصنف بتاعكو ده. صنف خسيس. نجس.

ونلاحظ على الفور أن المشهدين يلتقيان في جوهر الفكاهة، التي تنبع في كليهما من الموقف المقلوب، كما نتبين أنهما يشتركان في بعض التفاصيل: كلمة نعم، التي لا يعجب بها السيد (الحقيقي في مشهد محمد المغربي، والمتقمص في مشهد يوسف إدريس).

غير أن في المشهدين ـ مع هذا ـ فارقا جوهريا، يمثل مقدار الفرق بين موقف الفنان الشعبي من الكوميديا عامة، وموقف يوسف إدريس.

ففي الوقت الذي يسعى فيه محمد المغربي إلى إضحاك الناس وحسب، يوظف يوسف إدريس الموقف الشعبي التقليدي توظيفا عضويا بارعا، ليخدم

مجموعة الأفكار والآراء التي سعى إلى أن يصل بها إلى جمهوره.

إن الفرافير تمثل أحسن وأصدق محاولة للاقتراب من تقاليد الكوميديا الشعبية، بهدف تفهمها واستخدامها في عمل يحقق تماما ما أراده له مؤلفه الفائق الحس: «يتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي، مطورا إلى المستوى الذوقي والجمالي والمفهومات الفنية العالمية».

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف، استعان يوسف إدريس بكل ما وعته ذاكرته، وكل ما ترسب في وعيه، وكل ما استطاع أن يتخيله «متابعة لروح الكوميديا الشعبية في مصر والعالم). فكانت النتيجة هذه المسرحية النابضة الصاحية، التي فتحت لكتاب الكوميديا عندنا طريقا واضحا من الأسف أن أحدا منهم لم يشأ أو لم يقدر على المضي فيه.

إلى جانب «الفرافير» التي أظهرت قيمة الأشكال التراثية للمسرح، وقدرتها على استيعاب أي مضمون عصري يطمح الكاتب إلى أن يوصله إلى قطاع عريض من المتفرجين، قام كتاب آخرون باستغلال مضمون الحكايات الشعبية في الدعوة إلى آرائهم والتعبير عن وجهات نظرهم في العصر الحاضر.

وعلى رأس هؤلاء، يقف الكاتب الكثير التجريب، ألفريد فرج، الذي قدم مسرحيتيه المهمتين في هذا الصدد: «حلاق بغداد» و«علي جناح الدين التبريزي وتابعه قفه»، مستغلا في كليهما حكايات ألف ليلة ـ في الأساس ـ إلى جوار بعض كتب التراث الأخرى، مثل: «المحاسن والأضداد» للجاحظ.

كما قدم ألفريد فرج في اللون نفسه، مسرحية: «الزير سالم».

واستغل شوقي عبد الحكيم حكاية فولكلورية اسمها: «شفيقة ومتولي»، ليعرض المفهوم الشعبي للقدر أو «المقسوم»، ويعبر تعبيرا دراميا أخاذا عن بعض معتقدات الشعب، مثل القتل دفاعا عن الشرف، وتقبل القتل تكفيرا عن الخطيئة.

وصب نجيب سرور قصة شعبية أخرى هي: «يسين وبهية» في قالب الراوي والمقلد، كتبها مسرحية في شعر عذب بسيط، كبساطة موضوعه، مزج فيه الشعر الفصيح بالشعر العامي، واستعان بأغنيات شعبية شائعة، فأضفى على قصة المسرحية جو الريف الأخاذ، وصور في بساطة آسرة، قصة كفاح قرية اسمها باهوت واقعة في براثن الإقطاع.

وقصة المسرحية بسيطة كل البساطة. ولكنها «بساطة تساوي كل شيء ـ لا أقل» كما يقول إليوت في بعض شعره.

تقول الحكاية:

كان يسين أجيرا من بهوت
جدعا، كان جدع
شاربا من «بز» أمه
من عروق الأرض، من أرض بهوت
كان مثل الخبز: أسمر
فارع العود كنخلة
وعريض المنكبين
كالجمل
وله جبهة مهر لم يروض
وله شارب سبع
يقف الصقر عليه!
غابة تفرش صدره
تشبه السنط الذي يحرس غيطا.

يهيم يسين بابنة عمه بهية. تواعدا على الزواج من زمن، بل لقد نذرهما أهلوهما للزواج وهما بعد في اللفة. غير أن ضيق الحال، وعسف الإقطاع كان يؤجل الزواج سنة بعد أخرى.

وفي كل حصاد تزدهر الآمال في صدري العاشقين، ولكنها لا تزدهر، إلا ريثما يدوس نورها الباشا الإقطاعي وزبانية الحكومة، بالأقدام. في كل مرة يستولي الباشا لنفسه على حصاد الأرض، ويترك لمن كدح وعرق العام بطوله، فتاتا وأقل من الفتات.

ويوما ما ضاق أبو يسين بهذه المعاملة الممعنة في الظلم وطفح منه كيل الغضب، بعد أن قرر الباشا أن يحجز على كل ما تبقى له من أرض: نصف فدان. وكان الباشا قد استولى لنفسه على أرض العائلة جميعا قبل هذا. وأصبح أبو يسين أمام خيارين لا ثالث لهما. إما أن يسمح بالحجز على نصف فدانه، ثم يموت جوعا هو وأهله، وإما أن يقاوم.

وقرر الرجل أن يقاوم، غير أن الباشا كان أسرع منه، فأفطر به قبل أن

يتغدى أبو يسين بالباشا، وسيق الرجل إلى السجن، ولم يعد من بعد. فقد مات فيه.

وورث يسين عن أبيه هذه الشهامة، وذلك الدم الحامي. ويوما جاء رسول الباشا إلى بيت يسين وعمه. وطلب أن ترسل إلى القصر الفتاة بهية، لتنال في القصر «شرف» خدمة الباشا، كما نالته كثيرات من قبل. كانت الفتيات يؤخذن عنوة إلى القصر، فتذهب الواحدة منهن خفيفة نقية، ثم تعود من بعد ثقيلة ذليلة تحمل في بطنها آثار شهوة الباشا!

ورفض يسين أن تذهب عروسه برجليها إلى هذا العار، فكان نصيبه أن ألقي عليه القبض ذات يوم، وسيق إلى الدوار، وأغلق عليه الدوار كالسجن، ثم علقوا رجليه إلى السقف وظلوا يضربونه بجريد النخل حتى صاح الديك!

والآن يعود «الرخ» ليطلب «الكتكوتة» من جديد ولكن يسين يقسم أن يعترض طريق الباشا. دون حصوله على بهية كل حديد الأرض، دونه الليمان، دونه حبل المشنقة، بل جهنم. قال هذا ورمى القصر بنظرة خرجت كالرصاصة من خلال النافذة.

ويحل وقت الحصاد، ويأتي «اللصوص» ويهبطون إلى الحقول: كاتب الباشا وصراف الحكومة والكلاب الخفراء مسلحين بالبنادق.

وعند رأس الحقل تبرز لهم فأس
«لن تمروا»، قالت الفأس بحزم
ضحك الكاتب والصراف منها
والكلاب الخفراء

....

«لن تمروا»، عادت الفأس تقول
وهي تبدو مثل فك المقصلة
حاسمة!

وأطلق الخفراء النار في الهواء، غير أن الفأس لم تهتز. وخاف «اللصوص» فجعلوا يطلقون النار تباعا، والفأس ما زالت صامدة، مهددة،

ثم لا يدري أحد
كيف جاءت من شعاب الأرض آلاف الفؤوس
أي غابة

أي جيش

جاءت فؤوس... كثيرة تزحف نحو القصر وأشعلت النار في معقل الباشا وأخرجت آلاف الرؤوس من الماشية والخراف، والخيول، واتجه الثوار بالمشاعل إلى المخازن فأخرجوا منها أكياس القمح والشعير والأرز والذرة والقطن والتيل، والسماد والصفائح بالزيوت ـ فيض من الأشياء يملكها رجل واحد، وهي تكفي حاجات بهوت كلها وبجانبها بهوت أخرى... غير أن النصر لم يدم طويلا.

فجأة هبط القرية زبانية القتل المحترفون:

هبط الهجانة القرية عصرا، يا بهية
فوق نوق بالألوف
والرصاص
كالمطر
كالرعود
كالمناجل
أطلقت في حقل قمح

وأصابت رصاصة رأس يسين، فصبغ الدم شاله الأحمر الذي كان به يتعمم، ومات في المعمعة وهو يدافع عن حقه وحق بهية، وحق الفلاحين جميعا في البقاء.

كانت بهية قد حلمت أنها تركب مركبا يمخر في بحر واسع، هادئ الموج ولكن لا يرى له بر. وكانت بهية تجدف وكان المركبي ابن عمها. كان يمسك الدفة ويلف رأسه بشال أحمر كالطماطم. وجاءت حمامة بيضاء كالقطن، وحطت فوق رأس يسين. وحين لاح البر، عصفت الريح فجأة كالغول المسعور، وانقلب المركب وأخذت بهية تصرخ: يا ابن عمي! يا ابن عمي. ولكن يسين كان يمشي فوق الموج وهو يضحك.

وقصت بهية رؤياها على أمها، فقالت هذه لها إن تفسير الحلم واضح. المركب تختروان، وابن عمك يحملك فيه لبيت الزوجية، والحمامة البيضاء تعني طرحة بيضاء، طرحة الفرح. والعريس فوق رأسه حمامة، هي أنت، وأنت تخشين الغرق هذا أمر طبيعي، كل عروس تحس بالخوف ليلة الدخلة!

وتسأل بهية: وما تفسير الريح؟ فتؤخذ الأم، ولا ترد من فورها، ثم تعثر

على الجواب المطمئن: الريح بشارة حلوة تدق بابك!

هذا ما قالته الأم. ولكن أحداث بهوت قدمت التفسير الصحيح. الشال الأحمر هو رأس يسين الدامي. والمركب الذي انقلب هو خط الثورة التي انتكست والريح العاصمة هي طوفان الهجانة يهبط كالقدر على القرية العزلاء.

ويموت يسين، وتظل بهية تنتظر أن يعود. كل يوم تجلس إلى جوار النخلتين المتعانقتين، حيث كانت تلقى حبيبها. تجلس منتظرة أن يعود يسين. فالناس في بهوت يؤمنون أن الموتى يعودون في فراشة أو حمامة، أو يمامة.

قدم نجيب سرور هذه الحكاية الشعبية الفاتنة في قالب شاعر الربابة الشعبي القديم، الذي كان يقص على الناس ملاحم البطولة والشهامة يؤديها أداء تمثيليا مصحوبا بالعزف على الربابة.

وجعل الشاعر من نفسه معلقا في بعض الأحيان، يبدي تعليقات، طريفة وأخرى لاذعة. ويظهر طوال الوقت في مسرحيته، لأنه أحد أبطالها، وهو أيضا أحد شهود أحداثها. فهو يقرر بين الحين والحين أن يسين يرى كذا وكذا وهو عليه شاهد.

وإذ تتجه المسرحية إلى انتهاء، يخلع نجيب سرور ثوب الشاعر القصاص ثم يتقدم للمتفرجين مخاطبا:

في البدء كان الجوع في بهوت
وجائع أنا منذ عام
كالطير في شتاء بودابست
لا شيء في المدى سوى الجليد
لكنها حكاية طويلة
مريرة كالخبز في المنافي
وربما أقصها عليها ذات يوم!

إن الشاعر نجيب سرور لا ينسى وطنه ولا يغفل عن بهوت، حتى وهو جائع في بلد بعيد تحاصره الثلوج، ولا غرو، فإن الذي خلق مأساة بهوت هو نفسه الذي دفع بالشاعر إلى المنفى.

لقد أثبت نجيب سرور بمسرحيته هذه أن صيغة شاعر الربابة التي عرفتها مصر والبلاد العربية الأخرى هي درامية في الأساس. ليس يعوزها

كي تمثل، إلا كاتب نص ذكي، عميق الإحساس بشعبه وآلام شعبه ومخرج يستطيع أن يزيح الوجه الظاهر للنص، والذي تحسبه العين المتعجلة حكاية تروى وليس نصا يمثل. وقد وجدت «يسين وبهية» هذا المخرج القادر في شخص كرم مطاوع الذي أخرج المسرحية لمسرح الجيب في عام 1964، فنجحت نجاحا واضحا كمسرحية تقوم على فن الملاحم الشعبية.

وكتب محمود دياب مسرحية أخاذة عن ريف مصر سماها: «ليالي الحصاد» وفيها استعمل لونين من ألوان المسرح الشعبي هما: مسرح السامر والمسرح المرتجل ليعرض قصة دامية لامرأة فاتنة سحرت أهل القرية جميعا فكان قتل، وإحراق زرع، وغيرة وتحاسد. صور المؤلف هذا كله وأضاف إليه أنفاسا من فكاهة الريف وعادات أهله.

وضمن رشاد رشدي إحدى مسرحياته ألوانا من الفنون الشعبية، وهي مسرحية: «اتفرج يا سلام» 1965 ـ 1966 التي استخدم فيها فن خيال الظل أسلوبا مسرحيا لعرض قصة التاجر خالد بن النعمان، وما تعرض له من ظلم الوالي ورجاله. وتروى قصة التاجر عن طريق شاشة الخيال، يرويها المخايل سعيد، الفنان الذي عشق جارية اشتراها، وعشقته، ثم وقف ماضي الجارية حائلا بين سعيد وبين أن يحقق سعادته، فقد كانت الجارية في السابق ملكا لبحار يوناني، تمتع بجمالها سنوات عدة، قبل أن يشتريها سعيد. ومن ثم فإن سعيد يرى منافسة في كل مرة يهم فيها بأن يأنس إلى حبيبته ويتمتع بجمالها.

وتجري أحداث قصة التاجر ابن النعمان على شاشة الخيال، بينما تجري قصة سعيد على مستوى الواقع، وتتداخل قصة التاجر مع قصة سعيد، فتتبادلان التعليق إحداهما على الأخرى، ويخرج الكاتب من هذا التداخل وقد انتهى إلى أمر بعينه هو: أنه إذا كان هناك ظلم، فلأن الناس لا يثورون عليه. فمتى أجمع الناس على الثورة على الظلم، تداعت أركانه وانهار.

وحول هذا المعنى وبالقرب منه تدور قصص فرعية لشخصيات أخرى في المسرحية: شخصية القاضي حمزة، الذي يرفض الإذعان لمشيئة الوالي، ويأبى أن يصدر أحكاما جائرة على أبرياء يريد الوالي الفتك بهم. مما يؤدي إلى إغلاق المحاكم شهرا كاملا، يعين بعده قاض من أقرباء الوالي

يفتك بالناس جورا وعدوانا.

وقصص أبناء القاهرة من فتوات وشجعان يرفضون بدورهم الانصياع إلى أوامر الوالي الجائرة، بدفع الأتاوات وتقديم الهدايا. وينظمون نوعا من المقاومة الشعبية.

وقصة الجميلة وداد التي هتك عرضها جنود الوالي وهي صغيرة فعملت غازية حتى لا تخدع حبيبها في أمر بكارتها. فهو إن قبلها غازية عرف مقدما بأنها غير عذراء!

وقصة سيد وأبو المعاطي اللذين يتظاهران بأنهما من المجذوبين إرضاء للوالي، وهربا من ظلمه، فيسجن الأول - سيد - نفسه في بيته ليبدو كولي الله وبالفعل، يقصده بسطاء الناس لعلمه، ويقدمون له الهدايا، ثم يتبين هو أنه قد أصبح سجين كذبته، فهو لا يستطيع مغادرة بيته وإلا فضح أمره.

وقصص أخرى كثيرة، يجمع المؤلف بين أشتاتها، ويرسم بها صورة شعبية لعصر ما، غير محدد، رأى فيه أن الجور قد عم البلاد، وأن الرشوة والفساد قد أصبحا طابعه المميز، فدعا الناس - من خلال عمله ألا يصبروا على الظلم.

وبينما تنتهي قصة خيال الظل بأن يسجن التاجر نعمان نفسه وراء حوائط كثيرة متتالية، لأن أحدا لا يريد أن يصدق أنه قتل ابن الوالي، مثلما رفضوا - سابقا - أن يصدقوا أنه لم يغش في الميزان كما اتهمه الوالي. تنتهي قصة نظيره سعيد نهاية مشرقة، بأن يعود، المخايل، إلى حبيبته وفاء بعد أن كان باعها، لأنه لم يستطع التغلب على شبح منافسه البحار اليوناني، يعود إلى وفاء وتعود إليه، ويرضى خليل بالزواج من وداد الغازية بعد أن عرف أن الذنب لم يكن ذنبها.

يحدث هذان الانتصاران الشخصيان في إطار انتصار أوسع وأشمل يتمثل في تغلب جماهير الشعب على ظلم الوالي، فقد انتهت ثورتهم عليه بأن عزله السلطان وأحل غيره محله. - نصر مؤقت - يقول الشيخ حمزة. ولن يستقيم الأمر في مصر حتى يختار الشعب بنفسه الوالي عليه، ينتقيه من بين الصفوف.

يلجأ رشاد رشدي إلى كتاب الدكتور حسين فوزي: سندباد مصري، كما يلجأ إلى ألف ليلة، التي استعار منها قصة الجارية التي تصنع المناديل

وتعطيها لسيدها الذي تحبه، كي يبيعها في السوق ويعيش من ثمنها. ويلجأ أيضا ـ كما يقول في مقدمته ـ إلى ابن إياس والجبرتي، يستعين بهما على رسم الصورة الشعبية الكبيرة التي يقدمها في مسرحيته.

والمسرحية مسلية، وحافلة بالفكاهات والمفارقات، ويعتبر استخدام أسلوب خيال الظل فيها أول إفادة على مدى مسرحية كاملة من هذا الفن الشعبي الجميل.

وكعادة توفيق الحكيم، لم يتخل هو الآخر عن مواكبة الاتجاه إلى قصص وعادات الشعب، فأخرج له المسرح القومي في عام 1957 ـ 1958 مسرحية: «الصفقة» عن حادثة وقعت بالفعل في ريف مصر، طورها المؤلف واستخدم في تطويره قالب الحدوتة الشعبية وأشخاصها. وفي عام 1963 ـ 1964م أخرج له مسرح الجيب مسرحية: «يا طالع الشجرة» مستغلا مطلع إحدى الأغنيات الشعبية، ليقدم موضوعا أثيرا لديه، هو النضال بين الفنان الخالق، والمرأة الفائقة الأنوثة، الخالقة هي الأخرى في ميدانها وربط بين الشكل الشعبي لمعرفة الحقيقة (عن طريق الدراويش بالطريقة اللدنية)، وبين المعرفة العلمية القائمة على التحقيق أو طرح الأسئلة وتوقع الإجابات.

أما المسرحية السياسية، فقد تناولها كثير من كتاب المسرح في مصر. وأبرز من كتبها: سعد الدين وهبة، الذي قدم سلسلة من المسرحيات السياسية، بعد مسرحيتيه الاجتماعيتين الانتقاديتين: «المحروسة» (1961 ـ 1962)، «سكة السلامة» (1964 ـ 1965)، و«بير السلم» (1965 ـ 1966) إلى آخر سلسلة مسرحياته السياسية.

و«كوبري الناموس» تعد واحدة من أنضج مسرحيات سعد الدين وهبة، أظهر فيها معرفته الحميمة بالحياة في أقاليم وأرياف مصر، وقدرته الواضحة على إدارة حوار واقعي مقنع بين الشخصيات، وجمع بين هذا كله وبين الارتفاع درجات عن أرض الواقع، في محاولة لإضفاء طابع شعري شبيه بالرمزي على شخصيات المسرحية ومعناها العام.

والذي يلفت الانتباه بوجه خاص في هذه المسرحية هو رؤية البعد السياسي في مسرح سعد الدين وهبة وهو يتخلق أمامنا في بطن المسرحية الاجتماعية. ذلك أن «كوبري الناموس» هي مسرحية اجتماعية في الأساس، ولكن البعد السياسي الذي يتخلق أمامنا يرفعها مراتب كثيرة في سلم

التقدير. وهذا البعد يسجل بدء ظهور الفكر السياسي في مسرحيات سعد الدين وهبة. وهو الفكر الذي أخذ يبرز في مسرحيات لاحقة مثل: «سكة السلامة»، و«بير السلم»، و«المسامير»، و«سبع سواقي»، إلى آخر سلسلة مسرحياته.

وفي «كوبري الناموس» يجمع سعد الدين وهبة أخلاطا من الشخصيات، تعيش كلها في قاع المجتمع، في الطابق تحت الأرض من عمارة القطر المصري. فهم كلهم تقريبا منبوذون، مضيق عليهم، تضطرهم الفاقة إلى سلوك المسلك الوعر. خضرة ـ مثلا ـ وهي امرأة في الثلاثين تكسب عيشها الضئيل من مقهى صغير من المقاهي الشعبية التي نراها على حواف الطرق الزراعية، والتي لا تعدو أن تكون عشة تبيع فيها خضرة المأكولات وتقدم الشاي لعملائها، ويقع المقهى إلى اليمين من كوبري ريفي اسمه: كوبري الناموس، وإلى الجانب الأيسر من الكوبري يقع كشك سجائر يملكه شخص اسمه خميس.

وحين ترفع الستار عن حوادث الفصل الأول نجد علي ـ وهو شيخ من أهل الريف يجيد رواية القصص والحكايات ـ يروي واحدة من مغامراته لثلاثة من الفلاحين استبد بهم العجب والإعجاب بالقصة وراويها. ولا غرو، فالقصة تحكي كيف أن علي قد ثبت يوما أمام أسد هجم عليه، فوضع صرة في فم الأسد بإحدى يديه، وأمسك بعنق الأسد باليد الأخرى، ثم مازال يضغط على عنق ملك الحيوان، حتى خارت قواه ومات، فأخرج علي من فوره مطواة، وأخذ يسلخ الأسد، واحتفظ بجلده، ثم رمى جثته في الغيط، وعاد إلى أسيوط. وسمع مدير المديرية بالخبر، فأقبل على ظهر جواد أبيض وعانق علي وهنأه على شجاعته، وأمر بأن يحل ضيفا عليه، معززا مكرما، فظل علي قرابة شهر يأكل ويشرب ما لا ذاقه من قبل ولا سمعت به أذناه.

ثم يدخل إلى المسرح «النص»: شاب غير معروف العمر يعمل نشالا ويعيش من خفة يده، ونتعرف أيضا إلى رجل في الستين اسمه الفلاسكي، ويناديه النص بالدكتور ثم لا نلبث أن نتبين أنه قراد يعيش من مهارة القرد «أشرف»، ومن صبره هو على العرض المستمر أمام جموع فقيرة من سكان الريف.

ونتعرف بعد قليل إلى خميس صاحب كشك السجائر، ونعرف أنه مزواج، وأنه طلق امرأته «أفندية»، لما جرى المال في كفيه، وأقام ينتظر أن يتزوج من أخرى ومد أطماعه إلى جارته خضرة صاحبة المقهى.

ونقابل أيضا مجموعة الشخصيات الطريفة التي أبدعتها ريشة سعد الدين وهبة: الدرويش عبد الآخر وهو رجل عاطل، يظل طول المسرحية ينتظر شخصا اسمه: عبدالموجود، ولكن عبدالموجود هذا لا يأتي أبدا. ويعيش الدرويش على حساب خضرة، لا يخجل ولا يعتذر، وهو بعد هذا من أنشط أفراد الجماعة التي تتحلق حول خضرة، أكلا وشربا.

وجو الانتظار يلف المسرحية كلها. خضرة تنتظر مقدم شخص لا يأتي، وتذهب إلى البندر فلا تجده. بينما تنتظر أم أحد العمال أن يأتي ابنها من غيبة لا تعرف سببها ولا مداها. وهي لهذا تأتي كل يوم إلى الكوبري وتأخذ تنادي ابنها الغائب وتغريه بالسمك المقلي والخبز الطري، وهو طعام تعرف أنه يتشهاه دائما والأم لا تعرف ما نعرفه نحن، وهو: إن ابنها قد فقد حياته أثناء مظاهرة عمالية، فقد داهم البوليس المظاهرة وأطلق عليها النار، فقفز العامل الغائب إلى الرياح ومات غرقا.

والفلاسكي القراد وقد هرب منه قرده أشرف، يقضي ما تبقى من زمن المسرحية في انتظار عودته، فلا يأتي أبدا.

ونتعرف في المسرحية على شخصية أخرى وهي شخصية جمعة، تاجر الحمير المسروقة الذي سرق اثني عشر حمارا ذات يوم، ووقع في قبضة البوليس فسجن عاما، ثم سرق حمارا واحدا مرة أخرى فسجن ثلاث سنوات. ويحكي جمعة تاريخه المجيد هذا وهو فخور، مرح، ويعلل المفارقة في سنوات السجن بين السرقة الأولى والسرقة الثانية بأن الحمار الذي عوقب بسببه بثلاث سنوات سجنا، لابد أنه كان حمارا مهما، لرجل مهم.

ويعرض علينا سعد الدين وهبة شخصيات أخرى هي: أفندية، زوجة خميس السابقة وهي امرأة سليطة اللسان تأتي مرارا لتهدد وتتوعد زوجها السابق، مطالبة إياه بالنفقة قبل أن يحكم لها القاضي بها. فلما يحكم لها القاضي تأتي مرة أخرى لتتسلم النفقة، وفي ذراعها العسكري المكلف بالتنفيذ، بعد أن اتفق الاثنان على الزواج!

وشخصية زهيرة الخادمة التي تتقاضى عشرين قرشا في الشهر، لقاء

عمل كالسخرة، تقوم به في بيت مخدومها، ولا تلقى خلاله إلا الإهانة والأذى البدني، مما يضطرها إلى الهرب، فتعمل أرتيست، ويرتفع شأنها وملبسها وإيرادها.

إلى هذا العالم السفلي، تأتي مجموعة من الشباب هم: سامي، وحازم، ويوسف، ونفهم أنهم يكونون جمعية سرية لاغتيال الخونة، وأنهم يخفون أسلحتهم في عشة خضرة، ويتدربون على استخدام السلاح في مكان قريب. وخضرة تؤويهم، وتعطف على قضيتهم، رغم أنها لا توافق على الاغتيال، وترى أن تسلك الجماعة سبيلا آخر غيره.

وتقوم الجماعة بإحدى عملياتها، فتقتل أحد الخونة الكبار. يقتله واحد من أفراد الجماعة وهو سامي، شاب رقيق الحاشية، حي الضمير، ما أن يعرف أنه لم يقتل الشخص المطلوب، بل قتل موظفا مسكينا ذا أسرة كبيرة، يعول إلى جوارها جمعا من أقربائه، حتى يستفظع الأمر، ويطير لبه، فيذهب إلى الشرطة ويسلم نفسه. ويطير لب خضرة أيضا، لما تسمع بنبأ اعتقال سامي. فقد كان أحب أفراد الجماعة إلى قلبها، ويبدو أنها وقعت في غرامه، فأصبح رجاءها وأملها في الخلاص من الحياة المرة التي تعيشها، تحفر في الصخر بأظافرها، عساه ينضح بالماء، وتعيش تدفع عن نفسها عيون ذئاب البشر، وطالبي القرب منها وطالبي الزواج.

ويأخذ سعد الدين وهبة قرب نهاية المسرحية يلف خضرة في غلالة رقيقة من الرمز. وكان في المشهد الثاني من الفصل الثاني قد جعلها تروي قصة حياتها وتقول إنها لا تعرف عنها شيئا محددا. أبوها ربما كان بك كبيرا جدا، عنده مائتا فدان، وكانت هي تتقلب في عزه. وربما كان فلاحا على باب الله، يعمل ليل نهار، بينما هي في الدار مع أمها. بل إنها حلمت ذات يوم أن أباها باعها في سوق الثلاثاء لقاء رغيف اقتسمه هو وأمها.

وأحيانا تشعر خضرة بأنها ولدت على هذا الكوبري. وأحيانا أخرى تظن أنها تزوجت في الريف من رجل ملء ثيابه، وأنه تركها وذهب إلى البندر سعيا وراء عمل ثم أغرته امرأة من البندر واستولت عليه، فلم يعد. وأحيانا ثالثة تظن أنه نزل يستحم ويسبح في الرياح فأخذته جنية الماء، ولم يعد من يومها. وأحيانا رابعة تظن أنه تركها حاملا، وأنها لاتزال حاملا إلى اليوم، وأن يوما سيأتي ينزل فيه الجنين ويكبر ويصبح رجلا ملء ثيابه.

وفي نهاية المسرحية تلتحم خضرة بأم العامل التي لا تيأس من عودة ابنها. فقد أخذت خضرة هي الأخرى تفقد عقلها وتردد: لن يأتي، فتقنعها الأم بأنه لابد عائد (تقصد ابنها) فتصدق خضرة القول، معتبرة أنه يشير إلى سامي، وتروح تقسم أنها لن تتركه هذه المرة يفلت من يديها، بل ستحمله في مقلتيها. فهو الرجل الذي طالما انتظرته، وهو الرجل الذي تريده.

يمتد جو الانتظار هذا إلى الشيخ عبد الأحد، الذي ينتظر عبثا عودة عبد الموجود. غير أن الشيخ يحكي لنا قصة انتظار أخرى. فقد أقام السيد البدوي عشرين عاما، ينتظر فوق إحدى البنايات، وهو مغطى الوجه. وذات مرة جاء أحد المريدين وسأله أن يكشف وجهه، ففعل السيد البدوي، ولم يتحمل المريد ذلك النور كله فمات لساعته.

يعزف سعد الدين وهبة على وترين واضحين وتر الواقعية، وهذا يخصصه لمن لا يعطف عليه من الشخصيات مثل: أفندية زوجة خميس، والشاويش، والبك الإقطاعي وتابعه، وجمعة سارق الحمير، المزواج، المدمن للأفيون. ويوسف، رأس جماعة الشباب ومخطط حركاتها. وهذا يبدو لنا إنسانا فاقد الحس، غليظ القلب.

أما النغمة الأخرى فهي نغمة الفانتازيا التي تلف باقي الشخصيات وعلى الأخص خضرة، والأم، والفلاسكي، وسامي.

ويشير الكاتب مرارا إلى أن عشة خضرة هي الملجأ الوحيد لسكان العالم السفلي ويكاد يوحي لنا بأن خضرة هي مصر، وأنها حامل في رجل كبير يأتي ليخلصها من متاعبها.

وتستحضر المسرحية بوضوح جو مسرحيات معينة لكل من: جوركي «الأعماق السفلى»، وتشيخوف «الشقيقات الثلاث»، و«بستان الكرز» ـ الأخيرة خاصة. ذلك أن الكاتب يستعمل التكنيك المسرحي الروسي في بناء المسرحية، وهو تكنيك يعتمد على شخصيات كثيرة طريفة، لكل منها قصة صغيرة تحكيها على دفعات، فيصبح نمط المسرحية كنمط القطعة الموسيقية: لكل آلة فيها صوت، ولكل صوت دور يؤديه، وتلتحم الأصوات والأدوار فتتكون منها القطعة الموسيقية.

وهذا هو شأن التكنيك في مسرحية كوبري الناموس، الشخصيات الشعبية الطريفة والقصص الصغيرة، التي تحكيها هذه الشخصيات كل

منها في دور معين ووقت معين. يضاف إلى هذا جو الانتظار والترقب لأشخاص لم يأتوا أبدا، أو آخرين ذهبوا فلم يعودوا، وهذا الانتظار يستحضر بدوره مسرحية بيكت المعروفة في «انتظار جودو»، التي يبدو أنها فتنت كتاب المسرح العرب، فوقع كثير منهم في غرامها، وأفادوا منها إما مباشرة مثل: الطيب الصديقي في المغرب، وعصام محفوظ في لبنان، أو أفادوا بطريق غير مباشر مثل سعد الدين وهبة في المسرحية الحالية، وإن كان قد زاد من تأثره في مسرحيته التالية «بير السلم»، حيث الشخصيات تظل تنتظر كبير العائلة، القابع في بير السلم، ثم تكتشف أنه لم يكن موجودا أبدا، طوال الوقت.

وأختم الحديث عن «كوبري الناموس» بقولي إنها واحدة من أرق وأعذب ما كتب سعد الدين وهبة. تمتزج فيها الفكاهة الصافية، التي تخرج من تأمل الكاتب لأحوال الناس في الريف، بنغمات أسيانة، وأحيانا حزينة تطلقها المرأتان «خضرة والأم»، ويشترك معهما الفلاسكي القراد.

وكتب المسرحية السياسية أيضا، وبامتياز واضح ألفريد فرج، وأبرز أعماله في هذا المجال مسرحية «سليمان الحلبي» (1965 ـ 1966).

في هذه المسرحية يعالج الكاتب موضوع العمل السياسي ضد الظلم، وأي الأشكال يتخذ إذا قامت ثورة شعبية مثل ثورة القاهرة ضد المستعمرين الفرنسيين وأخمدت بقوة الحديد والنار، واضطر الناس، من فرط خسارتهم البشرية والمادية، وما فرض عليهم من غرامات فادحة تهدف إلى شل حركتهم في المستقبل إلى الصمت ـ إذا حدث هذا كله فما هو واجب الشباب المثقف، المستنير، الذي يحب بلده، ويصبو إلى أن يخلصه من نار الاحتلال والاستعمار؟

افترض ألفريد فرج أن يكون هذا سؤالا قد طرح من جانب سليمان الحلبي على نفر من أصدقائه يشاركونه الرأي والحماس والوطنية، هم: مصباح وسعد، وعلي، ومحمد، وكلهم من شباب الأزهر. وصور حوارا قام بينهم وبين سليمان الحلبي، كان الرأي فيه يتجه إلى ترك العمل المباشر في هذه الفترة على وجه الخصوص، حتى يعطي الناس فرصة لأن يلعقوا جراحهم ويستردوا أنفاسهم، تمهيدا لمرحلة جديدة من مراحل الكفاح.

ولا يقنع سليمان الحلبي بهذا الرأي، بل يباغتهم جميعا بأنه قرر قتل

الجنرال كليبير، قائد القوات الفرنسية في مصر المسماة جيش الشرق.

ويهلع الجميع، ويشفقون على أنفسهم وعلى سليمان، وعلى جمهور الشعب المصري الذي سوف ينكل به الفرنسيون لا محالة، دفاعا عن وجودهم، وتأكيدا لهذا الوجود، ولكن سليمان لا يبالي، ويتظاهر بأنه قد استمع إلى نداء أصدقائه بضرورة العودة إلى الشام فورا، ثم ينتهز فرصة ازدحام المكان بالناس، فيفلت من رقابة واحد من زملائه عينته الجماعة رفيقا دائما له حتى يرحل.

ويروح سليمان فيقتل الجنرال كليبير بالفعل، ويوضع الرفاق أمام الأمر الواقع.

وبالطبع يعذب سليمان أشد التعذيب، ويكون نصيبه الموت البشع، أعده له زبانية الاستعمار الفرنسي، نكالا به وبكل من تسول له نفسه القيام في وجه «الفرنسيين».

يقيم ألفريد فرج في هذه المسرحية مواجهات دائمة بين مجموعات من الشخصيات ما بين عربية ومصرية وفرنسية.

والمواجهة الرئيسية هي - بالطبع - بين ممثل القومية العربية سليمان الحلبي وممثل القوة الاستعمارية كليبير.

يرى سليمان أن كليبير وقواته يمثلون جماعة من اللصوص تحتمي وراء دولة وراية وشعار. شأنها في هذا شأن شيخ المنسر حداية وجماعته، وإن كان هؤلاء لا دولة لهم ولا راية ولا شعار.

أما كليبير فهو يؤمن بما يسميه شرف الجيش الفرنسي، ومجد فرنسا، وحقها في إقامة إمبراطورية تكون مصر قاعدتها في المشرق ويمتد جناحاها غربا إلى كل الشمال الأفريقي، وشرقا حتى حدود الصين.

وهو يعتمد في إيمانه هذا على ما حققه الأمر الواقع لفرنسا من وجود في مصر، نالته بقوة السلاح وبدماء جنود من أبنائها.

ولكن معسكر الفرنسيين ليس كله متفقا على نظرية شرف الجيش الفرنسي وحق فرنسا في حكم مصر. إن أحد أعضاء الحملة، وهو المهندس جابلان، يجادل كليبير طويلا حول جدوى قهر الناس بالقوة، والاعتماد في الوجود بالبلاد على الحديد والنار، ويوضح أنه مهما حاولت القوات الفرنسية إخضاع الناس وسلبهم سلاحهم فلن يهدأوا . وها هم أولاء يصنعون السلاح

بأيديهم. بل هم قد صنعوا المدافع أيضا.

غير أن كليبير لا يأبه بهذا المنطق الذي يعتمد صوت العقل، فيمضي في إخضاع المصريين بمزيد من القتل والنكال، حتى تكون نهايته المعروفة.

وفي الوقت ذاته تبدو على جنود الحملة مظاهر التململ والضجر، بل يتربص بعضهم لشحنة ذهب كانت مرسلة إلى فرنسا، فيسرقونها، ويستحلون ذلك العمل على أساس أن كليبير نفسه هو لص، يحتمي وراء الراية والزي والشعار.

وحين يحتج الفلاحون على حداية الأعرج شيخ المنسر، لأنه ينهبهم فوق ما نهبهم الفرنسيون، يقول حداية ساخرا: وما الفرق بيني وبين الفرنسيين؟ لماذا تخضعون لهم ولا تبدون الطاعة لي؟ ياولد، هات البيرق، والعمة، ويضع على رأسه قبعة فرنسية ويغرس في الأرض راية فرنسية مهلهلة ويصيح: هأنذا قد أصبحت ساري عسكر حداية. والويل لمن يتباطأ منكم في تنفيذ أوامري.

ويلح المؤلف على هذا المعنى، فيجعل حداية يوضح لابنته أن اللصوص أصناف في سلسلة طويلة تبدأ بشيخ المنسر وتنتهي بساري عسكر الفرنسيين، مرورا بكل نصاب ومحتال، وجاب للضرائب، وصائغ يهودي، وتاجر دمياطي، وسنجق، ومملوك، وبيك، وانتهاء برجال الحملة.

ولكن أعمق ما يقوم به في المسرحية من مواجهات هو مواجهة يقيمها سليمان الحلبي بينه وبين نفسه. وموضوعها: العمل، وضرورة العمل، وجدوى العمل، وبلاويه. فهو هاملتي النزعة، يرى بوضوح أن من واجبه أن يفعل، ثم يروح يحلل ذلك في عبارات تشبه كثيرا نجوى النفس التي يجادل بها هامليت نفسه.

يقف سليمان يراقب موكب كليبير من فتحات إطلاق النار في جدار قلعة مهجورة فيعجب كيف يتمتع رجل غاصب بكل هذا الجبروت. فهو لا يلقي الأوامر بالفم، وإنما بطرفة العين، والحركة الخفيفة فإذا الكل يسعى إلى تنفيذ أوامره، وإذا الأعيان يتقربون إليه، مع أن الطاعون الأسود ليس شرا منه. ثم يقول سليمان:

«**أن أقتل... ذلك أمر بسيط. ضربة واحدة في وسط الصدر الأيمن، بينما الذراع الأخرى تحتضن. وإن حادت الأولى فالثانية لن تحيد وبعدها:**

العدالة أم الظلم؟». دوامة من الأسئلة يطلقها سليمان بعد ذلك ويقرر في نهايتها:

«**الحق عملة ليس لها رنين في المستعمرة. ومع ذلك تقع علي أنا وحدي، سليمان الحلبي تبعة فرز الحقيقي من الزائف. والعمل أو الكف عن العمل. الله معي**»، والعبارة الأخيرة هي صدى لصيحة هامليت المليئة بالشجن:

«**يا للثأر اللعين. وددت لو لم أولد لأقيم العدل محل الظلم!**».

يقيم المؤلف ميزانا دقيقا بين الأحداث والأفكار في مسرحيته، فلا يطغى أي من العنصرين على الآخر. فهناك نقاش وتداول للأفكار والمواقف، وهناك أيضا فرجة واضحة أهم نماذجها مشهد الأقنعة التي يخطفها سليمان من صانعها محروس، ويروح يلبس الأقنعة جميعا، الواحد منها تلو الآخر متحدثا بلغة صاحب القناع وهو مشهد طريف يستحضر ـ على نحو ما ـ مشهد لقاء هامليت بأفراد الفرقة الجوالة التي استأجرها لتمثل جريمة قتل والده أمام الملك والملكة.

على أن شيئا آخر من أثر الدراما العالمية يوجد في هذه المسرحية، وهو أكثر بروزا مما تقدم، لأنه يتناول البناء المسرحي ذاته. وواضح أن ألفريد فرج كان يستحضر ما تخلص إلى نفسه من انطباعات جاءت نتيجة لمعاينته فن برتولت بريشت وبخاصة مسرحيته المعروفة باسم «أوبرا بثلاثة ملليمات»، والتي يوازن فيها الكاتب الألماني بين القانون والعدل واللصوصية، ويوضح أن القانون هو التسمية المؤدبة للسرقة والقهر، وأن المجتمع يطارد اللصوص الصغار ليحمي لصوصه الكبار.

يصوغ بريشت أفكاره هذه في لوحات متتالية، حسب ما تقضي به طريقته الملحمية في البناء المسرحي. وألفريد فرج ينتهج النهج ذاته فيبني مسرحيته من مشاهد قصيرة متتابعة لا تخضع لوحدة المكان ولا لوحدة الزمان.

وكتب علي سالم المسرحية السياسية بطريقة أخرى. لم يذهب إلى التاريخ سعيا وراء موضوع، بل اتخذ مادته من الأسطورة، ومن الأسطورة اليونانية الخالدة «أوديب» على وجه الخصوص.

وقد اقترب علي سالم من موضوعه اقترابا بارعا، حين قرر أمرين: أولهما أن يجعل التراجيديا الخالدة موضوعا لتراجيكوميديا، جلدها الظاهر

قديم ولحمها معاصر غاية المعاصرة.

وثاني الأمرين، أنه تخفف من كل ما يعتبره العصر الحاضر «مادة ميتة» مثل القدر، وزواج المحرمات، وثمل عيني أوديب... إلخ.

وإلى جوار هذا أورد الكاتب في مقدمة جريئة لمسرحيته شواهد، يقول إنها أقنعته هو بأن أحداث مسرحيته «أوديب» لم تجر في مدينة طيبة اليونانية، وإنما هي جرت في طيبة المصرية، (الأقصر الآن)، ولهذا فإن الموضوع الذي سيعرضه على متفرجيه ليس اقتراضا من اليونان، وإنما هو إحياء لمسرحية مصرية قديمة، قد يكون اليونان نقلوها إلى بلدهم فيما بعد واتخذوا موضوعها لأنفسهم، وإنما الأمر المرجح هو أنها كانت تمثل في مصر القديمة وأمام متفرجين مصريين، قبل انتقالها المفترض إلى اليونان.

سأل علي سالم نفسه وهو يقوم بكتابة مسرحيته: ماذا يمكن أن يهم المتفرج في النصف الثاني من القرن العشرين وبعد مواجهة مؤلمة مع قوات عدوان عالمي، (المسرحية أخرجت عام 1970) من أسطورة يونانية قديمة كأسطورة أوديب والوحش؟

ليس التفاصيل طبعا - ليس مأساة زواج المحرمات، ولا شبكة القدر المحكمة، ولا المصير الذي انتهى إليه أوديب وجوكاستا. إنما الذي يهمه هو دور البطل في التاريخ. ما الذي يفعله، وما الذي يجب أن يتركه للغير - للشعب؟

حل أوديب اللغز، وأنقذ طيبة. وفي رأي علي سالم أن هذا الإنقاذ الفردي البطولي هو جزء من التاريخ، يجب أن يبقى بين دفتي كتاب، ولا يتكرر أبدا.

فلم يعد الفرد - مهما علت قدراته - قادرا على إنقاذ الشعوب في عصر الشعوب. بل لم يعد قادرا على إنقاذ نفسه بمفرده. وحتى إذا حدث أن تصدى فرد لعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا، فإن العين البصيرة لا تلبث أن تتبين حقيقة ما فعل.

إن الإنقاذ وهمي - زائف. هو في الحقيقة تأجيل مؤقت لهزيمة لاحقة لا مفر منها. ذلك أن البطل لا يمكن أن يقوم إلا إذا نبع من أمة، وكانت هذه الأمة ذاتها تتمتع بصفات البطولة.

والبطولة هنا ليست مجرد العتاد المادي والقوى العضلية. بل هي، أساسا، قوة الروح التي تنبع من تمام الوعي بالأشياء.

أنقذ أوديب طيبة من الوحش، أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية في المدينة. وصدق الناس النبأ، وانصرفوا إلى أعمالهم اليومية، وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته، ليبني أمة على أساس من المنجزات المادية وحدها.

وهنا، كمنت له المأساة.

فالسلام لا يقوم ما لم تدعمه القوة وتحمه. وبناء المصانع والمدارس والمعامل ينبغي أن يصحبه بناء الناس. وسواء كان ما قام به أوديب من التصدي للوحش حقيقة أم أسطورة، فإن شيئا واحدا لا يمكن أن يعتوره شك، وهو أن الوحش يبقى دائما، ويتهدد المدن باستمرار، إذا لم نسع إلى ملاقاته بالأسلوب الوحيد الذي يمكن أن يقهر الوحوش: بالعلم، والقوة، وبناء الناس وتأهيلهم لخوض المعركة، لأن الحرب حربهم هم، والمصير مصيرهم هم، ولا يمكن لغيرهم أن يشكله ويبت فيه.

لذلك يعود الوحش من جديد في مسرحية علي سالم. يعود وهو يخرج لسانه لما قام به أوديب من إنجاز.

ويكون على أوديب وهو في قمة مجده، أن يعيد اكتشاف الأشياء من جديد. أن يتعلم الدرس الذي تلقيه الأحداث:

السلام لا يصنعه مجرد الرغبة في السلام. السلام تبنيه القوة دائما، قوة البشر، وقوة السلاح. لا مكان للبطل الفرد في عصر الجموع.

وحين يتقدم كريون في آخر المسرحية لملاقاة الوحش الجديد، يعرف تماما ـ على النقيض من أوديب ـ أنه مقدم على عملية افتداء، وليس على عملية إنقاذ. يضحي بنفسه في سبيل إثبات أن الفرد لا ينقذ أمة، وأن الشعب وحده هو القادر على إنقاذ نفسه.

وتنتهي المسرحية وتيريسياس، العجوز الحكيم الخالد، يخاطب الناس، ويلقنهم الدرس، ويعتذر لهم عما أطلقته المسرحية من ضحكات، فإن هذا ـ وحق الآلهة أجمعين ـ لم يكن مقصودا!

كما نرى استخلص علي سالم لنفسه من التراجيديا القديمة جانبا واحدا أهمه وهو دور البطل في التاريخ، ونجح الكاتب كثيرا في أن يلقي

الضوء الذكي، الساخر على موقف الشعب من هذا البطل، وعلى مواقف الحاشية الملكية ورجالات الدولة منه، بالإضافة إلى موقف أوديب نفسه من عملية تأليهه بالقوة.

لا يكاد يعود أوديب من مهمة التصدي للوحش، حتى تتلقاه الجماهير بصوت واحد ونغمة واحدة: أنت اللي قتلت الوحش. وعبثا يحاول أوديب أن يرفع صوته فوق أصوات الجماهير، المرة بعد المرة، فإنه يفشل في كل مرة، وتصر الجماهير على أن تنشد نشيدا واحدا لا يتغير: أنت اللي قتلت الوحش.

ولعل الكاتب يريد أن يشير بهذا إلى أن عبادة البطل تبدأ في صفوف الجماهير، التي تريد دائما أن تجد لنفسها بطلا تعبده. فما أن ينشأ هذا البطل، حتى يتحول إلى أسطورة تعيش بفضلها فئات كثيرة، وتعتبرها فئات أخرى مصدرا للرزق الوفير.

يوظف تجار طيبة أموالا كثيرة في استثمار أسطورة أوديب الذي قتل الوحش. عشرات الصناعات تستغل الأسطورة: مصانع لعب الأطفال، كاتبو الأغاني، وواضعو البرامج الإذاعية الصوتية والمرئية والمحاضرون في الجامعات، كلهم يعيشون على الأسطورة ويستغلونها بما يحقق أغراضهم.

يساعدهم في هذا أن أوديب قد اعتكف في مختبره، وأخذ يخرج اختراعا وراء اختراع تحقيقا لهدف حدده لنفسه وهو أن يسبق التاريخ بخمسة آلاف عام، يبتكر فيها ويكتشف ما لن تعرفه البشرية إلا بعد هذه القرون الخمسين، وبهذا يحقق لقومه تقدما لا يمكن لغيرهم أن يلاحقوهم فيه.

تخرج هذه الاختراعات من مختبر أوديب ليتلقفها أصحاب رؤوس الأموال، ويحولوها إلى صناعة تدر عليهم الأرباح الطائلة.

وإبان انشغال أوديب عن الحكم، بعلمه ومخترعاته، تعيث الأجهزة الرسمية في دولته فسادا. يتبادل أصحاب المصالح المنافع، وتبطش قوى الملاحقة بكل رأي معارض، ويرين فوق الدولة كلها جو قاتل من التراخي والتواكل، والانصراف عن كل ما يحفظ الأمن الحقيقي للبلاد. ثم تحل الكارثة بظهور الوحش من جديد.

وحين يعلم أوديب بظهور الوحش الجديد، تكشف أمامه الحقيقة الكئيبة عن وجهها، لقد أنفق ما أنفق من جهد ووقت في إقامة بناء لامع وجميل،

ولكنه هش. بناء يرتبط به هو شخصيا، فإن مات، أو ألم به مكروه، فلا أحد يستطيع أن يواجه الموقف الصعب.

إن أحدا لم يدرب على أن يواجه ذلك الموقف. والجماهير على عادتها، ما أن تراه يحاول مخاطبتها في الموقف المحدد ـ موقف عودة الوحش إلى الظهور ـ حتى تسارع بالغناء: أنت اللي حتقتل الوحش!

أما رجال الحكم، فكلهم هلع، وجسومهم خواء، ومصالحهم الشخصية فوق كل اعتبار. ويعيش أوديب لحظات في مأساة حقيقية وقد رأى عالمه يميد تحت قدميه، حين يحاول أن يشرح موقفه للعجوز الخالد تيريسياس، ويعدد منجزاته ومخترعاته ومكتسباته لأهل طيبة يقول العجوز الحكيم: بلى يامولاي، قد فعلت هذا كله، ولكنك أيضا اخترعت أسوأ ما يخترع: الخوف، الذي يتلبس الإنسان، حتى ليصبح هو والخوف شيئا واحدا، ويتحول إلى كائن هش، ينكسر لدى أول محنة.

وتسرع المسرحية إلى الانتهاء، ينفي أوديب رئيس الشرطة المسؤول عن تخويف أهل طيبة، ويقوم يخاطب شعبه، محاولا أن يبث فيهم الفكر الجديد: إنه لا يمكن لإنسان بمفرده أن يقتل الوحش، غير أن الجماهير تقاطعه بذلك الغناء الغبي الذي لا يتغير: أنت اللي قتلت الوحش: لم يتغير في الناس شيء!

وحين يذهب كريون لملاقاة الوحش، يكون العمى قد تسرب إلى عيني أوديب. فلم يعد يرى إلا بصيصا من النور، على هديه يقرر أن يقوم برحلة بحث، يتعلم خلالها ما جهله حتى الآن.

ويموت كريون، ويكون من نصيب العجوز الحكيم أن ينهي المسرحية ويضع الخطوط تحت الدرس المستفاد.

المسرحية ـ كما قلت ـ بارعة، وذكية، وحافلة بأساليب الفكاهة الكاشفة. وهي توجه سهام الضحك الهادف نحو كل ما هو مريض، ومتخلف وقاس في حياة أهل طيبة. ولا يسلم من هذه السهام أهل طيبة أنفسهم، فإنهم قد شاركوا في صنع المأساة بتنازلهم عن حقهم في التفكير والعمل، وبتواكلهم وإلقاء أحمالهم على كتفي البطل الذي صنعوه لأنفسهم.

وفي تقديري أن شيئا من هذه الدينامية، والفكر الطازج، والجرأة على مقدسات الأساطير أشياء واجبة كلها، لكل من يحاول أن يعيد أسطورة إلى

الحياة، لتكون مقبولة لجماهير القرن العشرين.

أما الاستخدام السياسي لأسطورة أوديب كإسقاط على أحداث مصر والعالم العربي في منتصف الستينيات فهو أوضح من أن يحتاج إلى شرح.

لهذا قدمت هذه المسرحية بنجاح متصل في بلاد عربية غير مصر، لأنها ترسم باقتدار صورة الموقف العربي كما نجده في كثير من البلاد العربية.

ومن القصص القديم اختار علي أحمد باكثير موضوعا لمسرحيته: «هاروت وماروت» وهي من أواخر ما كتب للمسرح.

وموضوع المسرحية هو: سعي الإنسان الدائم إلى أن يسيطر على الطبيعة، وأن يحرر نفسه من إسار الحياة على الأرض، وينطلق في فضاء الله الفسيح، مضيفا إلى علمه وتجربته علوما وتجارب جديدة.

وتدور أحداث المسرحية في بابل، حيث الملكة إيلات تجلس على العرش آمنة، بعد أن اتخذت لنفسها زوجا من الرعاة، هو «بعل» فضمنت بهذا ولاء الرعاة لعرشها وأمنت لبلادها سلما وطمأنينة ثمينين، فانصرف الناس إلى حياة الدعة والرفاه.

وأول ما نلقى الملكة في المسرحية نجدها متكئة على ذراع زوجها بعل، في وضع ينطق بما تحمله لذلك الزوج من عظيم الحب. والزوج بدوره يبادل زوجته حبا بحب، غير أنه يأخذ عليها ثيابها الخارجة عن أصول الحشمة، والتي تجعلها كاسية عارية في وقت واحد. والزوج يود لو كفت الملكة عن منافسة أختها في حالة التعري التي تأخذ بها كل منهما. وهو يخاطبها في ذلك، فترده برفق، وتوضح له أنها لا تستطيع أن تترك أختها تنفرد بالميدان، فتتحلق حولها قلوب الناس، إذ هي تظهر لهم المزيد من فتنتها وجمالها، بينما تظل الملكة في منأى عن الناس بسبب قواعد للحشمة لا يعترف بها أحد في بابل.

وتبدو الملكة لنا حازمة، متفهمة لوضعها، مصرة على الاستمتاع بمزايا العرش ومغانمه. وإلى جوار هذا، فهي قد ورثت عن جدها «سواع» رغبته المتحرقة في غزو الفضاء، والانطلاق إلى كل ما يحوي الكون الجميل من الكواكب والنجوم. وهي ترغب في هذا الغزو ليس لمجرد تحقيق فتوحات في عالم الفلك، وإنما تريد الملكة الطموح أن تخضع كل من في الأرض

لسطوتها، وتبسط سلطان بابل على شعوب الأرض أجمعين.

وفي المسرحية كهل مديد القامة، مهيب الطلعة اسمه هرميس يجعل من نفسه ناصحا للملكة، وكان في السابق ناصحا لأبيها أيضا. والملكة تقبل صحبته إكراما له، وإن لم تخف ضيقها بهذه الصحبة. هذا الكهل تقي نقي، لا يؤمن بآلهة بابل، وإنما يؤمن بإله واحد قهار هو الله.

وكان جد الملكة المسمى سواع قد وجه علماءه إلى استخدام ما وقع لهم من أسرار الطبيعة في غزو الفضاء، وطلب إليهم أن يصنعوا من المراكب الفضائية ما يستطيع نقل جنوده إلى الكواكب والنجوم. ولما كان ذلك الملك مستبدا طاغيا، فقد أصابته لعنة من الله، فبلبل ألسنة علمائه، حتى صار الواحد منهم يتكلم لغة خاصة به، لا يفهمها الآخر، وبذلك فسد مشروع إطلاقه مركبات الفضاء من فوق برج بابل.

ومناة، قهرمانة القصر، تفسر ما أصاب علماء بابل بأنه نتيجة لغيرة إله السماوات من هؤلاء العلماء. لقد خشي على ملكوته من أن يعرف الإنسان أسراره واحدا بعد الآخر، ولهذا ضرب ضربته.

وتؤيد الملكة إيلات تفسير قهرمانة القصر، فيرد عليها هرميس بأن إله السماء قد فعل ما فعل غيرة على الإنسان ورحمة به. فهو لم يبلغ بعد من الحكمة والرشد ما يجعله أهلا لأن توضع في يده مثل هذه القوة الهائلة. إن إله السماء يحب الإنسان، ويطلب له الخير دائما، غير أنه يريد أن يحصل الإنسان على ذلك الخير رويدا رويدا، وأن يكون مصاحبا لتطور تدريجي في نفس الإنسان وخلقه، فيستطيع أن يستخدم العلم في نشر الخير، وبناء السلام، وتوثيق عرى الوئام بين شعوب الأرض جميعا.

هذا هو أحد الخطوط الرئيسية في مسرحية هاروت وماروت. فلننتقل الآن إلى خط رئيس آخر.

هنا نلتقي بكل من هاروت وماروت ومعهما عزرائيل، وهم طائفة من الملائكة انتدبهم إخوانهم لينزلوا إلى الأرض، بعد أن ركب الله فيهم كل غرائز الإنسان، وطلب إليهم أن يتعرضوا لمثل ما يتعرض له الإنسان من إغراءات، وينظروا ماذا يكون من أمرهم. ذلك أن الملائكة كانوا قد ضجوا من كثرة ذنوب الإنسان التي تصعد إليهم، وشكوا إلى الله من ذلك الكائن الذي خلقه على صورته، وجعله خليفة في الأرض، فإذا به يعيث في الأرض

فسادا، وظلما، وتقتيلا، ويثبت أنه ليس أهلا لإكرام الله له.

ويلتحق الملائكة الثلاثة بخدمة الدولة في مناصب القضاء، ويتاح لهم أن يروا الملكة إيلات ويعاينوا جمالها الفتان، فيقرر ثالثهم عزرائيل أن يصعد من فوره إلى السماء. فهو أضعف من أن يقوى على جمال الملكة الفاتك. أما هاروت وماروت فيقرران البقاء، حتى لا يحرجوا مركز من انتدبهم من الملائكة لهذه المهمة الصعبة.

ويكون سلوك الملكين هاروت وماروت باعثا على الأسى الشديد. إنهما يقعان في غرام الملكة، ويتشهيانها، ويحصلان عليها، ويفشي أحدهما ـ ماروت ـ سرا من أسرار الله استودعه ملائكته، فيطلع الملكة الطموح على طريقة السفر إلى النجوم. وبهذا يفسح أمامها الطريق إلى غزو الكواكب.

ويتحادث الملكان في أمرهما، ويستفظعان ما أقدما عليه من جرائم، فلا يجدان مناصا من قتل الملكة، حتى لا تستخدم ما وقع لها من علم. ولكنهما لدى المحاولة يجدان نفسيهما عاجزين عن قتلها. وهنا تأمر الملكة بإيداع هاروت وماروت السجن، بينما تمضي هي في الاستعداد لغزو الكواكب.

وتصعد الملكة إلى كوكب الزهرة، ولكن الله يسخطها حجرا في ذلك الكوكب. يدلي إلينا بهذا النبأ الملك عزرائيل، ويقول للملكين الخاطئين إن الله يخيرهما بين عذاب الدنيا، وعذاب الآخرة، فيختاران عذاب الدنيا، استماعا إلى نصح هرميس. ونتبين أن هذا العذاب هو أن يعلق الملكان من أرجلهما في جب بحيث يتدلى رأساهما قريبا من الماء، ولا يصلان إليه.

ويكون الرعاة قد حشدوا لبابل جيوشهم وأخذوا يغزونها، انتقاما لمقتل «بعل»، الذي أودى به هاروت وماروت بأمر الملكة إيلات، بعد أن فاجأ الثلاثة في جلسة سكر ومؤانسة!

ويقول عزرائيل لهرميس: إن الله قد قضى على بابل أن يهلك أهلها بالسيف ثم بالطاعون، ثم بالطوفان، لأنها قد وقفت في طريق تقدم الإنسان.

ويدعو عزرائيل هرميس أن يصعد إلى السماء، ويطمئنه على أنه لن يصبح ملكا من الملائكة، بل سيكون طليعة إنسان المستقبل. ذلك أن الإنسان سوف يصعد يوما إلى السماء ويستوطن الكواكب والنجوم.

كتب باكثير هذه المسرحية في إطار ما جاء في القرآن الكريم من أن

الله قد جعل الإنسان خليفة له في الأرض، فلما قال الملائكة إنه سوف يفسد فيها ويسفك الدماء، بينما هم لا يملون من عبادته وتقديسه، قال الله إنه يعلم ما لا يعلمون. ثم علم آدم الأسماء كلها، وسأل الملائكة عن هذه الأسماء فلم يجدوا جوابا، بينما أنبأ آدم بأسماء الأشياء جميعا. وبهذا ثبت فضله على الملائكة.

إلى جانب هذا، أدخل باكثير فكرة الإنسان المتطور، الذي سوف يتغلب يوما ما على شرور نفسه، فيقيم العدل والسلام على الأرض، ويرقى بعلومه حتى ليغزو الأجرام السماوية ويعيش فيها، بفضل ما أهداه الله إليه من معرفة.

والمسرحية تحدث مقارنة بين الملائكة والإنسان، فترجح كفة الإنسان على الملائكة ذلك أن بعض البشر يتغلبون على شرور أنفسهم، ويفعلون الخير، ويطمحون إلى العدل والحب والسلام، ويمثل هؤلاء في المسرحية الكهل هرميس، بينما نرى هاروت وماروت قد فشلا فشلا ذريعا في كل اختبار جرى لهما على الأرض، مما جعلهما يعترفان بأن الإنسان يفضل الملائكة بالفعل.

و«هاروت وماروت» مسرحية دينية سياسية، تفسر بعض ما جاء في القصص القديم عن بابل وسبب هلاكها تفسيرا ارتآه الكاتب، واستخدمه أساسا لكتابة مسرحية مسلية ومتقدمة الفكر. وهي إلى هذا تحوي قدرا طيبا من فنون الفرجة يجعل إخراجها أمرا ممكنا وممتعا في آن.

والنقطة السلبية الوحيدة هي لغة الحوار الممعن في اختيار التراكيب الجزلة والفخمة و ـ أحيانا ـ المتقعرة، مما يحمل الممثلين مشقة النطق بألفاظ صعبة، ويثقل على آذان المتفرجين بكلمات تكون أحيانا كالصخور.

وبطريقة فنية أخرى، وبمذاق آخر، حلق محمود دياب في أجواء الفانتازيا، وداس في يقين أرض الواقع في مسرحية بالغة العمق، مفرطة في الرقة، حادة في الذكاء، جريئة في الاستبصار، شجاعة في التفاؤل، مقدامة في احتواء الحزن والارتفاع فوقه، واسعة الأفق في تناول التاريخ، وإعادة صياغته تلك هي مسرحية «باب الفتوح».

وباب الفتوح احتجاج على التاريخ الذي كتبه مؤرخو الملوك السلاطين

والوزراء والأمراء. المؤرخون الذين يرون أن الأحداث التاريخية هي ما يصنعها هؤلاء وأن من سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تصنع بهم الأحداث.

والكاتب ـ لهذا ـ ما أن يختار نصر صلاح الدين العظيم على الصليبيين في حطين، موضوعا له، حتى يروح يفتش في جنبات هذا النصر عن الصانع الحقيقي له. هل هو صلاح الدين وعبقريته وجيوشه، أم هم الجنود المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى حماية أهليهم وأرضهم وبيوتهم من هجمات الصليبيين، دفاعا عن حاضرهم ومستقبلهم معا؟

وما هو هذا النصر الذي حققه صلاح الدين للعرب والمسلمين؟ ماذا يفيد الرجل العادي والمرأة العادية منه؟ وهل هو نصر باق، أم تراه نصرا هشا مؤقتا، لا يفيد منه إلا أتباع صلاح الدين المباشرون، من أمراء وقواد، وتجار، وموردي نفائس وجوار؟

والمسرحية تحقيق درامي بالغ العذوبة في هذه الأسئلة التي تثيرها. تحقيق يذهب إلى التاريخ رأسا ويقول له: من غير المعقول أن يكون الكلام الذي تقوله هو كل الحقيقة. إنك تخفي من الحقيقة أبرز ما فيها، وأدعاه إلى البشر، والتفاؤل ـ إنك تخفي دور الشعب.

وتبدأ المسرحية وطائفة من الشباب المعاصرين يتحاورون. الهواء ثقيل بجو الهزيمة التي عانت منها الأمة العربية. الصمت ثقيل والانتظار أثقل. وسيئ ألا تعرف ما تريد، وأسوأ منه ألا تملك أن تريد.

فماذا يفعل هؤلاء الشباب؟ يصمتون؟ يصرخون؟ يضحكون؟ يغضبون؟ ليس مجديا أن يفعلوا بعض هذا، وبعضه الآخر ليس مسموحا لهم به: الغضب!

ويقررون أن يلعبوا لعبة التاريخ. أن يعيدوا صنعه، أو بالأحرى أن يتخيلوه على هواهم. أن يحلموا التاريخ كما ينبغي أن يكون. فإذا كان هذا التاريخ يحكي عن بطولات صلاح الدين، فأجدر بهم أن يفتشوا في زوايا الأحداث بحثا عن رجل يقابل صلاح الدين ويكافئه في الميزان. صلاح الدين قائد عسكري عبقري، ومقابله تضع مجموعة الشباب ثائرا شابا اسمه أسامة بن يعقوب، يتخيلون أنه جاء من الأندلس ـ فر منها وجنود إشبيلية يتعقبونه، هرب من دولة المسلمين المتداعية المتناحرة هناك، وجاء إلى المشرق يحمل في قلبه أملا، وفي يده كتابا، وفي مرجوه أن يبلغ بالأمل والكتاب معا،

صلاح الدين.

ويلقى الشاب المؤرخ عماد الدين، الذي يلازم صلاح الدين في غزواته، ويعرض عليه أمله وفكره معا. الفكر في كتاب سماه الشاب «باب الفتوح». غير أن المؤرخ يتصفح الكتاب في ازدراء، ثم يلفت نظره ما فيه من مبادئ ثورية، يخشى منها على مصالح الأشراف والسادة وقادة الجنود ممن يحيطون بصلاح الدين، ويحجبون صوت الناس البسطاء عنه، فيسارع بتنبيه سيف الدين، أحد قادة صلاح الدين، إلى وجود الشاب الأندلسي الثائر وإلى خطره معا.

ومن وقتها إلى أن تنتهي المسرحية، تتصل ملاحقة أسامة بن يعقوب وكتابه من قبل جنود إشبيلية الذين تبعوه حتى القدس، ولكن أسامة بن يعقوب، ما يلبث أن يجتذب إليه الأنصار. أولهم، زياد كاتب المؤرخ عماد الدين الذي ينتفض شبابه طربا بما جاء في كتاب «باب الفتوح» من مبادئ ثورية. فيروح زياد يدافع عن أسامة ما وسعه الدفاع ويحميه من الأخطار المحيطة به، ويفعل ما هو أهم من هذا بكثير، ينسخ الكتاب نسخا متوالية، تحرقها السلطات واحدة وراء الأخرى، ولكن الإحراق لا يمحو الحق، فقد حفظ زياد الكتاب ورسالته في صدره، وأصبح في مقدوره أن يكتبه من جديد وأن يبشر به عامة الناس، ويشرح لهم ما جاء فيه من الحق.

وفي طريق المسلمين إلى القدس، نلقى جماعة غريبة وطريفة من الناس. نلقى المعمر أبا الفضل الذي تخطى المائة، وشهد غزوة الفرنج للقدس عام 1099م، وهزته من أعمق أعماقه حمامات الدم التي أقامها الصليبيون، وألقوا في لججها المرأة والطفل والرجل والشيخ، لا يبالون، مستهدفين القضاء على أعدائهم من العرب والمسلمين قضاء مبرما.

ومع أبي الفضل هذا ولداه: حسان وعمر، وهما في الستين والسبعين على التوالي. ومعه أيضا الفتاة الغضة عائشة، وهي في العشرين، ومن نسل أبي الفضل. ويأتي في آخر المطاف عبدالرحمن، وهو رجل من أسرة المعمر، بترت إحدى ذراعيه وهو يجاهد مع نور الدين.

يلفت أنظارنا أبو الفضل بشجاعته وفصاحة لسانه، وإصراره العنيد على أن يعيش حتى يدخل القدس، ليصلي الجمعة في مسجدها الأقصى. ورغم سنه الضاربة في الشيخوخة، فالرجل كتلة نشطة من الوعي بمصالحه،

ومصالح أمته، فهو يعيب على صلاح الدين أنه وقع صلحا متهاودا مع الفرنجة، وهيأ لهم أن يخرجوا من المحنة سالمين، حتى يعودوا - فيما بعد - إلى الهجوم.

وهو يطالب بداره مطالبة عنيدة. وحين يحمل إليها، يجد التجار قد سبقوه إليها ويكتشف أنها قد تحولت إلى خان تديره يهودية. ماكرة وابنتها. وحين يأمر المحتلين بمغادرة الدار تلتجئ اليهودية إلى التجار والعسكر، مذكرة إياهم بأن صلاح الدين قد أمن اليهود على أنفسهم ومصالحهم، فيتولى هؤلاء حمايتها، لا لأنهم يعطفون عليها حقا، ولكن لأن مصالحهم الأعمق والأعلى هي في مناصبة أبي الفضل وأمثاله من عامة الناس العداء، فهؤلاء هم الخطر الذي يُخشى أن يهب من ورائه إعصار يعصف بمصالحهم.

وفي مرارة شديدة، يكتشف أبو الفضل وأسرته أنهم ما عادوا إلى بلدهم القديم إلا ليسكنوا الخرائب فيها. إن العودة قد تمت بدمائهم ودماء أبنائهم وإخوتهم وأصدقائهم وزملائهم، ولكنها لم تكن عودة لحسابهم، بل لحساب السادة من أتباع صلاح الدين.

لذلك فهم مطرودون مضيعون، ومن يتصدى للدفاع عنهم من أمثال أسامة وجماعته، لا يلبثون أن يتساقطوا واحدا وراء الآخر في أيدي السلطات فتزج بهم في السجون وتحرق ما تجده معهم من نسخ كتاب «باب الفتوح».

وتضيق الحلقة، شيئا، فشيئا، حتى تطبق على أسامة بن يعقوب، آخر من يقع من الجماعة في يد الزبانية، فيروح يوجه هذه الكلمات النارية:

«إنني أعرف من أنتم، أعرفكم جميعا، فما أكثر ما التقيت بوجوهكم، في الأندلس، وفي المغرب، وفي مصر، وفي الشام، وفي كل بلد وطئته قدماي، ليت رفاقي يأتون الآن، ليروكم في اجتماعكم، الشيطاني هذا، فيكشفوا الحقيقة في أعينكم. إننا على حق. إن الفتوح لن تتيسر لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جميعا، وبلا رحمة».

وتنفجر مجموعة السادة في قهقهة عالية، ثم يعلو على صرخات بعض أفراد مجموعة أسامة صوت الكذابين من الشعراء، وهم ينشدون أهازيج المدح الزائف للسلطان المنتصر صلاح الدين.

وتتوالى الأحداث من بعد. عاد الفرنجة بعد شهور وسقطت في أيديهم البلاد التي استردها صلاح الدين مؤقتا. وفي المغرب سقطت الأندلس بلدا

بلدا، وقتل مئات الألوف من العرب.

ولكن كتاب «باب الفتوح» لم يسقط. لقد مات أسامة وجماعته، غير أن الكلمات بقيت في صدور الأحياء الذين لم يمسهم الإعصار، وهؤلاء ينهون المسرحية مع ستار ختامي بطيء قائلين:

لو أنا أعتقنا الناس جميعا، ومنحنا كلا منهم شبرا في الأرض، وأزلنا أسباب الخوف، لحجبنا الشمس - إذا شئنا - بجنود يسعون إلى الموت، ليدافعوا عن أشياء امتلكوها، واكتشفوا كل معانيها: الحرية، شبر الأرض، وماء النبع، قبر الجد، وذكرى حب، وقبة جامع أدوا يوما فيه صلاة الفجر.

بأوجز كلمة، عظمة أمة.

تتحدث مقدمة المسرحية عن مستويين زمنيين، تجري عليهما الأحداث. أولهما الزمن المعاصر، وهو يشمل المجموعة المعاصرة من الشباب، والمستوى الثاني وهو التاريخي، وهو يحتوي الساعة التالية لنصر صلاح الدين في موقعة حطين. هذا ما يقوله المؤلف.

غير أننا نلمس أكثر من مستويين في المسرحية، وفي أكثر من ناحية. الأحداث تتسرب من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، في نعومة وسهولة أتقنها محمود دياب بعد تجربته الأولى الفريدة من «ليالي الحصاد».

وتتغير أدوار مجموعة الشباب وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة فهم تارة شخوص في مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت أسامة بن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة، ويصبحون شخصيات تلعب أدوارا في الحدث التاريخي تارة رابعة، ثم هم في آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور. بشير التغير، والمنادون بالدولة الفاضلة التي تحدوها كلمات أسامة بن يعقوب في باب الفتوح، ولا تلبث أن تصبح شعارا واجب التنفيذ، وحلما، تمتد أيدي الملايين إلى تحقيقه.

كذلك تتراوح المسرحية بين لغة الواقع الأصيل، وشعر الحلم المهموس. ويلف أسامة وكتابه، وما يجري له ومنه غلالات من خيال القصص الشعبي. فهو فارس الشعب الذي يأتي ليأخذ بناصية الشعب. وهو مفكر الثورة، وواضع كتابها، والمتنبئ بها. قد صنعه شباب الواقع ومعهم إيمان وبشرى.

ولعل هذه هي المرة الأولى التي يجري فيها في الدراما العربية عملية تأصيل الكورس. فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مؤلف المسرحية وصانعها ومخرجها، والبشير بما تحمل من أحلام ورؤى تطمئن القلوب المجروحة، وتهدئ النفوس التي طالت حيرتها.

لماذا سعى أسامة كل هذا السعي كي يلقى صلاح الدين؟ وأي أمل معقول كان عنده في أن يتبنى صلاح الدين فكره الثوري وموقفه الجريء؟ ولماذا لم يتجه فورا إلى أصحاب المصلحة الحقيقية في صنع الثورة، ليبشرهم بكلماته الجسام؟

لو كان فعل هذا، ولم يسع إلى مقابلة صلاح الدين لما كان يعيش عصره - إذن لأصبح كائنا مسخا، هرب من الماضي إلى المستقبل، فخسر الاثنين.

إن أسامة هو فكر الحاضر منعكسا على الماضي. وليس المقصود منه أن نقول: تخلف صلاح الدين، بل المقصود أن نقول: تخلفنا نحن - في عصرنا الحاضر - عن أن نستوعب كتاب «باب الفتوح»!

وقد كتب ميخائيل رومان مسرحيات اجتماعية وسياسية كثيرة منها: «الدخان»، و«المعار والمأجور»، و«العرضحالجي»، و«ليلة مصرع جيفارا العظيم»، و«الوافد».

وقد اخترت أن أتحدث، من بين هذه المسرحيات كلها، عن مسرحية «الوافد» لأنها مسرحية سياسية من لون مختلف عما ناقشته حتى الآن. فالمؤلف فيها لا يتحدث عن مشكلة سياسية بعينها، في بلد معين، أو حتى في قارة بأكملها، وإنما هو يعالج مشكلة الفرد المطحون بين عجلات هائلة، تسحقه، وتدوس كرامته، وتحاول أن تثبت فيه الإحساس بالضآلة. وهذا الفرد - في رؤية الكاتب - موجود في كل مكان تقدم فيه الآلة على الإنسان، وتعبد هذه الآلة، وتبذل لها القرابين كل يوم، من عقول وأرواح وأجساد البشر.

هي آلة لاإنسانية، شديدة الوطأة، قاسية الانضباط، بلغ من كفاءتها أنها أصبحت الهدف الأساسي في الحياة. هي التي تحدد للناس أدوارهم ووظائفهم. وهم ينتسبون إليها بفضل أزرار كثيرة جدا، لكل فرد من الناس زر واحد، وعمله الوحيد، ووظيفته في الحياة هي أن يضغط على الزر الذي هو موكل به.

وتبدأ المسرحية ـ وهي من فصل واحد ـ وقد وصل أحد المسافرين، واسمه «الوافد» إلى فندق، بعد سفر طويل مجهد، وصل وهو يتضور جوعا، فجلس إلى إحدى الموائد، وأخذ يمني نفسه بالطعام الفاخر الذي ينوي أن يطلبه.

ولا يلبث الوافد طويلا حتى يأتي إليه شخص يسميه الكاتب «المندوب»، فيعانق الوافد بحماس، ويروح يتحدث إليه كأنه صديق قديم حميم، ويقابله الوافد ببرود، فهو لم يسبق له أن تعرف إليه، ولكن المندوب لا يعبأ ببرود الوافد ويروح يجري وإياه حوارا غريبا ومضحكا، سر الضحك فيه أن الوافد ينكره، ولكنه لا يستطيع أن يرفضه أيضا، فثمة شعور داخله يحذره من أن يغضب أو يحتج أكثر مما ينبغي. فهو في مكان غامض حقا. وذلك المندوب يعرف عنه كل شيء: اسمه، واسم أبيه، واسم أمه، وعمره وعمله، وأين يسهر، ومحل إقامته، وكم ولد لديه، واسم زوجته، ولماذا تزوجها، ومتى...، ثم يعرض المندوب على الوافد، أن يعمل معه في الفندق، فيحرج الوافد حرجا واضحا، ويتردد، ويأسف المندوب لموقف الوافد لأن هذه هي فرصة العمر بالنسبة «لصديقه» الوافد، ثم يتركه لأنه مضطر إلى السفر. ويغادر المندوب المكان وهو يوصي الوافد أن يتصل به.

ويدخل المنظر خادم الفندق، وما أن يحييه الوافد تحية جائع مشتاق حتى يفاجئه هذا بأن يطلب إليه ترك المائدة، لأنها تقع في مكان مخصص للزبائن العاديين، وهؤلاء يأكلون ما يقدم لهم، لا يختارون طعامهم قط بأنفسهم، يأكلون من أربع قزانات كل قزان في ارتفاع عمارة. وهي تحوي خضارا وأرزا وسلطة وفاكهة ولحما، هذا هو طعام الملايين، كل منهم يأكل كما يأكل الآخر، على أن هناك مجالا للممتازين كي يختاروا ما يشاؤون من لذيذ الطعام!

ويندفع الوافد في طلب الأكل الممتاز. ديك رومي. لا. يغير رأيه إلى حمام. لا. يغير رأيه مرة ثانية إلى فخذ خروف مشوية على نار هادئة. أو: لماذا لا يأكل قطعة من فخذ غزال؟ الحلو؟ ندعه جانبا الآن.

وبغتة يفاجئ الخادم الوافد بسؤال: هل أنت معنا في الفندق؟ ويرتج على الوافد ويقرر وهو يتلعثم ـ إنه بالفعل من عملاء الفندق. فيسأله الخادم عن رقم الغرفة. فيدلي برقم 66. ويعود الخادم ليسأل: متى جئت؟

فيقول الوافد: من ساعة. بالضبط؟ ـ يسأل الخادم. ويرد الوافد: لا أعرف. ويسأل الخادم: جئت بالطائرة؟ ويقول الوافد: لا.

ثم لا يلبث الحديث بينهما أن يتحول إلى تحقيق يجريه الخادم مع الوافد في صراحة وانضباط، يتكشف معها أن كل شيء في هذا المكان محسوب بدقة، المسافة بين المحطة والفندق، تستغرق كذا دقيقة إذا جاء الزبون ماشيا، وكذا دقيقة أخرى إذا جاء راكبا حنطورا، ودقائق ثالثة إذا جاء بالتاكسي... إلخ.

ولما يعجز الوافد عن الإدلاء بالمعلومات الدقيقة المطلوبة، يطلب إليه الخادم أن يصاحبه لأداء بعض الإجراءات الشكلية. ويحتج الوافد، ويصرخ، ويتعالى صراخه، فيشير إليه الخادم أن يجلس فوق المقعد الوحيد، ثم يخرج.

وهنا يدخل «المسؤول» فيتعرف إليه الوافد ـ أو هكذا يقول هذا الأخير ـ ويأخذ الاثنان في استرجاع ذكريات الماضي، أيام طفولتهم وفجأة يتخذ الحوار شكل تظاهرة سياسية يشترك فيها الاثنان، يهتف فيها الوافد: إلى الأمام يارجال. ويرد المسؤول: الحرية أو الموت. وتتردد شعارات: إلى الأمام، الموت للاستعمار، اتجهوا إلى قصر النيل، الموت للجبناء، في سبيل السلام، في سبيل كل الشعوب... إلخ.

ويندمج المسؤول في دوره، ويهتف في حقد جنوني: «الكلب علي خنفس خاننا». ويرد الوافد «الكلب إسماعيل صدقي خاننا». ويتبادل الاثنان ذكر أسماء باقي الخونة، ويتحول الموقف إلى تظاهرة وطنية متخيلة ومرتجلة يقع فيها الشهداء، وتتردد الأناشيد الحزينة، يبدؤها الوافد، ويتلقفها المسؤول في حماس.

وفجأة يهبط حماس المسؤول إلى قرب الصفر، ويفقد اهتمامه بصاحبه، وينتهي الموقف إلى الواقع الأرضي المر، بعد هذه الشطحة التراجيكوميدية. ويتذكر الوافد جوعه، فيرجو صديقه أن يتوسط له حتى يأتوه بطعام، وهنا يسقط السؤال الثقيل على رأس الوافد. يسأله صديقه: هل أنت معنا في الفندق؟

وينهار الوافد مرة أخرى، ويقرر العدول عن الطعام، فيقول المسؤول: لا يمكن. إن الأكل هنا إجباري.

ثم يشرح المسؤول للوافد عمله في هذا المكان. فهو مسؤول عن أن يضغط زرا من الأزرار مخصص له. والمسؤول فخور بهذا العمل المجيد، إنها مسؤولية ضخمة جدا، كما يؤكد للوافد.

وفجأة يعتلي المسؤول مقعدا، ويخرج ورقة من جيبه، ويمسك بميكروفون وهمي ويتحدث عن الوافد، يصفه للمستمع في الطرف الآخر بأنه مقطوع الصلة بالزمان والمكان، مليء بالأمراض المستعصية، متورم الذات، يعتقد أنه فوق العامة، وأنه نادر المثال. أمثاله يصرخون وهم على المشنقة: «أنا القانون. أنا الدولة».

ويجادل الوافد مدافعا عن نفسه: ألا يمكن أن أكون ثوريا وتقدميا بالقياس إلى عصري؟ فيجيب المسؤول: ليس لدي تعليمات بهذا. فيسأل الوافد: وإن جاءتك تعليمات؟ فيرد المسؤول: تصبح تقدميا، أو ثوريا، وعظيما، ومجيدا وخالدا.

ويكرر الوافد عدوله عن طلب الطعام، فيرفض الآخر هذا الطلب. ثم يتبين الوافد أنه ـ في الحقيقة ـ معتقل في هذا المكان: لا طعام، ولا خروج، حتى يستدعى الخبير للنظر في أمر الوافد.

ويأتي الخبير، فيتبين الوافد فورا أنه صديق له حميم. ويطلب الوافد إلى صديقه أن يعده، قبل المضي في حديث الذكريات أن يخبره أولا: هل هو الآخر يعمل على زرار. فيجيب الخبير فورا، وبكل بساطة: طبعا !

ويقول له الخبير، عرضا: أنت معنا في الفندق طبعا. وحين يحتج الوافد، يقول له الخبير إنه لا يستطيع التعامل معه قبل أن يستكمل المعلومات عنه، كي يعطيها للآلة. ودون هذه المعلومات لن تصرف الآلة الطعام الذي يطلبه. وما لم يدل إليه الوافد بالمعلومات المطلوبة، فسيصبح نكرة في هذا المكان.

وهنا تعلو ثورة الوافد، ويشتد صياحه، فيصيح في الموجودين:

أنتم، واحد، واحد، كلكم أحتقركم. كلكم عبيد، نكرات. مخلوقات بلا مواهب، ولا أطماع، ولا أحلام.. أنا حر. أنا حر. تحررت من كل قيد: من التذكرة، والبطاقة، وحقيبة السفر. وكل ما تفعلونه لا يهمني ولا يهز لي شعرة. أعظم منه بيت في قصيدة أو أغنية في فم بكر، أو وردة همجية في البراري، وأنتم وكل الآلات والأزرار والأجهزة والمعدات، كلكم علامة على تدهور العصر... عصر الأصابع والأزرار، والمكن الحديد.

ويمضي الوافد في ثورته، فيفضل على التقدم الآلي الجمال في يد فلاح فرعوني قديم، ومغزل الصوف في يد كهل أشيب، ويشيد بحسن النخيل الحزين والسواقي الناعية، والسواد الذي تتشح به العجائز كأنهن في جبانة فرعونية من أيام رمسيس. وهو وحده...

وفجأة يخيل إليه أنه يسمع صوتا منذرا: أنا سامع واحد بيقول: نفسك في إيه؟ لا. أنا مش عاوز أموت. لا. لا. لا. لا. محدش يسألني نفسك في إيه. مش عاوز حد يسألني نفسك في إيه. لا. لا. لا.

وعلى هذه النغمة الملتاعة، اليائسة، المرعوبة، تنتهي المسرحية.

يسمي ميخائيل رومان هذه المسرحية: كوميديا. وهي كذلك بالفعل، ولكن: أي مرارة تكتنف الكوميديا فيها، وأي شجن يتخلل الضحكات! إنها من نوع الكوميديا التي يضحك فيها الإنسان حتى يداري بكاءه.

والمشهد الذي يلتقي فيه المسؤول بالوافد، فلا يلبثان أن يؤلفا تظاهرة سياسية دموية، يتخيلان فيها الدم جاريا والشهيد ملفوفا بعلم، وجموع المتظاهرين تهتف بسقوط الخونة. هذه المظاهرة، وتلقائية تأليفها، واندفاع المسؤول إلى المشاركة فيها والهتاف بحقد جنوني، ثم هبوط حماس المسؤول بعد ثوان إلى درجة الصفر. هذا كله هو من تكنيك الكوميديا المرتجلة. حيث أمثال هذه المشاهد العفوية تنبثق فجأة بين اثنين من الكوميديانات، يبدأ أحدهما بفكرة، فيشاركه الآخر بفكرة أخرى وتمتزج الفكرتان، وتصبحان مشهدا مسرحيا قصيرا، يوزع فيه الدوران توزيعا فوريا، وتستمر هذه المسرحية القصيرة برهة، حتى تستنفد الغرض منها، فتختفي.

غير أن هذا التكنيك العفوي المظهر، لا يستخدم في: «الوافد» من أجل الإضحاك، إنه في الواقع غوص مفاجئ في لا وعي الشخصيتين، نعرف منه أن كليهما كان صاحب مبدأ ناضل من أجله. هذا هو السبب في أن المسؤول ينسى نفسه ويندمج في ماضيه للحظات، ثم يثوب إلى رشده، فيهبط حماسه ويواصل دوره الجديد.

أما الوافد، فواضح أنه على العهد مقيم، وإن اضطر إلى أن يدفن مبادئه وأحلامه في قاع النفس، وأن يصف لصديقه الخبير قائلا: «عشرين سنة والألوف ورا بعضها وحوش كواسر. وأنا فوق الأكتاف من قدام، في وش المدفع... كل ما آجي أمشي في شارع ألاقي الشارع زحمة. أضطر أدور

في حارة جانبية، أمشي فيها عشان أوصل».

فهو مناضل ملاحق إذن. وهذا هو السبب في أنه لا يجد لنفسه مكانا في الفندق. ولكن ما هو معنى الفندق، وما مغزى ما يدور فيه؟

الفندق قد يكون الحزب في دولة تؤمن بالحزب الواحد. هذه الدولة، على قدر ما نستطيع الاستشفاف من النص، قد جندت مواطنيها جميعا لخدمة أغراضها. وفرت لهم الغذاء والكساء، والعيش المادي المعقول، وحولتهم ـ في مقابل هذا ـ إلى أرقام وبطاقات وخانات، وهويات، وجعلتهم مادة تبتلعها آلات الكومبيوتر، التي أصبحت هي وحدها سيدة الموقف.

هي دولة يتحكم فيها التكنوقراط، إذن. وفي خلال العشرين سنة السابقة على الحوادث، ابتلعت الدولة ـ الآلة ـ جهود كل الناس، ونظمتهم، وأوكلت إلى كل منهم زرارا يضغط عليه، فيؤدي مهمته. وألقى في روع المواطنين أن هذا العمل جليل خطير الشأن، يستحق أن يكرس له المرء حياته كلها.

وليس فقط المسؤول، هو من باع ماضيه النضالي وقنع بأن يصبح أصبعا، يضغط على زر. هناك أيضا الخبير، وهو واحد من أصدقاء الوافد، وهذا فتكت به الأيديولوجية الآلية إلى حد أنه قبلها بلا صراع فهي شيء طبيعي جدا، بالنسبة له. هذا ما جعله يرد على سؤال الوافد ببساطة قائلا: «طبعا»، حينما يسأل الأول إن كان هو الآخر قد أُعطي زرارا.

بل إن حسنية، صديقة الوافد فيما مضى، وإحدى المعجبات به، قد قدمت هي الأخرى إلى الجبل، وانضمت إلى الفندق، وتزوجت، وأخذت تعمل في رضى.

الوافد فقط، من بين أصدقائه، هو الذي رفض الانتماء إلى الحزب ـ الفندق. وهو لهذا، ملاحق، مضيق عليه. ليس هذا وحسب، بل إنه الآن نكرة، لأن جميع الوثائق التي كان من الممكن أن تثبت هويته، قد ضيعها هو، أو ألقى عليها التراب ستارا كثيفا أصبح من المستحيل معه العثور عليها.

ويرى الوافد هذا الوضع المادي القاتل، فيرفضه في شدة، ويعلن رفضه في ثورة غاضبة عارمة. ويمضي به الغضب فيعميه، إذ يجعله يفضل عصر ما قبل الآلة، على هذا العصر المميكن، البارد الحس، العديم القلب.

غير أن هذه إنما هي ثورة العاجز. لهذا، تمتد إليه يد الآلة، وتقتنصه في برود وتصفيه!

إن «الوافد» صرخة احتجاج ضد كل ما يهدر إنسانية الإنسان. ضد عبادة الآلة والكفر بالبشر. تدين كل ما يخنق الحب في القلب، ويصادر الحلم في النفس، ويلطخ في الإنسان أجمل ما في الإنسان: حب الحياة. حب الحرية.

إن بها الاحتجاج الدفين ذاته الذي تجده عند كافكا، وعند بيكت، وعند يونسكو وعند ميخائيل رومان في مسرحياته الأخرى، وخاصة: «الدخان»!

وعالج فتحي رضوان موضوع الثورة الشاملة في مسرحيته اللافتة للنظر: «شقة للإيجار».

في هذه المسرحية يكتشف بطلها عزت، بعد سهرة حمراء مع إحدى بنات الهوى، أقامها في شقة اشتراها وجعلها وكرا لملذاته، يكتشف عزت أنه قد كان يحيا حياة خسيسة، وأنانية حتى تلك الليلة الحمراء. إن الفتاة التي قضى معها الليلة تقص عليه قصة مزوقة عن حياتها، تزعم له أنها إنما تمتهن بيع الهوى لتربي إخوة لها في الجامعة لا يعرفون حقيقة أمرها.

ويأخذ الندم بتلابيب عزت، ويشعر بتفاهة شأنه بإزاء «تضحيات» هذه الفتاة «المجاهدة». ويغلبه التأثر فيمد يده إليها بعشرين جنيها، فوق الأجر الذي تتناوله، ولكن الفتاة يخزها هذا التصرف الكريم وخزا شديدا فترفض مال عزت وعواطفه معا، وتتهمه بأنه يريد بهذا العمل أن يهضم أكلة جسدية دسمة أكلها من لحم الفتاة في الليلة السابقة، وذلك حتى يريح ضميره، فيستطيع استئناف ملذاته في قابل الليالي. ثم تفاجئه الفتاة بأنها قد سرقت عشرة جنيهات من محفظته، وهو سكران، وتكشف له أن قصة حياتها التي روتها له إنما هي قصة ملفقة القصد منها تزجية البضاعة!

غير أن عزت لا يأبه بهذا كله. لقد حفرت الفتاة في نفسه مجرى عميقا، وفتحت عينيه على حقيقته.

وإذ هما يتحادثان، يكبس البوليس الشقة، فتسارع الفتاة إلى الهرب، على زعم أن هذا هو بوليس الآداب، ولكن المفاجأة الكبرى التي تنتظر عزت، هي أن البوليس الذي اقتحم الشقة بوليس سياسي وليس بوليس آداب.

ونعرف أن البوليس قد جاء بحثا عن منشورات ثورية ومطبعة رونيو دلت التحريات على أنها موجودة بالشقة. وبالفعل يجد المخبرون المنشورات

والمطبعة، فيقف الضابط الشاب الذي جاء على رأس رجال البوليس، ويقرأ منشورا كان معدا للتوزيع، وفيه يدعو كاتبه إلى الثورة الشاملة ـ إلى اجتثاث مجتمع الفساد من الجذور، لأن أي تعديل أو تبديل أو ترقيع فيه لا يجدي فتيلا، بل يساعد على تكاثر الشر.

وتقع كلمات المنشور في أذني عزت وقعا غريبا وكاشفا وملهما. فيتبين على الفور أن ما يدعو إليه المنشور صحيح، وأن حياته حتى تلك اللحظة قد كانت أشبه بحياة البهيمة ـ أكل وشرب ولذائذ متنوعة ـ حتى أولاده وزوجته ومسكنه قد كانوا جميعا جزءا من الزينة التي يحلي بها حياته المزوقة، السطحية، الأنانية.

وهنا يقع عزت في دوامة من الحيرة والارتباك. إنه يؤمن مع كاتب المنشور بأن الثورة ضرورة، ولكنه يشعر في قرارة نفسه بأنه عاجز عن الثورة. فهو معلق بين مجتمع يسرع إلى الفناء أصبح لا يؤمن به، ومجتمع آخر لم يتشكل بعد، تهفو إليه نفسه، ولكنه غير قادر على المشاركة في بنائه.

ويحاول عزت أن يغرق همومه في العمل الخيري، ولكنه لا يلبث أن يتبين أن «عمل الخير» علاج سطحي، وهو أيضا عمل عقيم، بل إن المشاركة فيه جريمة كبرى، لأنها تعوق سير الثورة الشاملة التي أصبح عزت مقتنعا كل الاقتناع بمشروعيتها وضرورتها.

وتنتهي المسرحية وعزت على حاله من الحيرة، يردد عبارة، قالتها بائعة الهوى، بعد أن تابت: «سيعيش كل منا متحررا من نفسه. متحررا من الماضي. باحثا عن أمل جديد» يردد عزت هذه العبارة كالمنوم، وهو يود لو كان في إمكانه تصديقها.

أما الفتاة التي تابت، فقد تزوجت من الشاب سامي، الذي كان يستخدم شقة عزت بالنهار في كتابة المنشورات وطبعها على الرونيو.

تعتبر مسرحية: «شقة للإيجار» أول مسرحية مصرية تعالج موضوع الثورة الشاملة وضرورتها، هذا العلاج المخلص الحساس. ومن هنا تأتي أهميتها الفكرية والمسرحية معا.

وقد نظرنا ـ بسرعة ـ في الخطوط الرئيسية لمحتوى الفكرة. ويكمل هذه النظرة السريعة أن نقرر أن فتحي رضوان قد اختار لمسرحيته قالب

الميلودراما الاجتماعية، ووظف هذا اللون المسرحي الشديد الفعالية توظيفا مقنعا مفيدا في خدمة قضيته. فهو بهذا قد أحسن اختيار القالب الفني الذي يمليه عليه الموضوع.

على أن المسرحية ـ إلى جوار هذا ـ تحوي نقدا اجتماعيا خفيف الظل لأدعياء الخير والإصلاح، وتكشف خباياهم والمصالح الشخصية التي يسعون إلى خدمتها تحت ستار الخير.

كما أنها توجه نقدا حارا ولاذعا لأبناء الطبقة الوسطى، المترفين منهم خاصة، وتقارن بين خمولهم، وإقبالهم على اللذات، وبين حياة أبناء الشعب، الذين تعضهم الحاجة ويتعرضون يوميا للمخاطر والمتاعب، ومع ذلك فهم يغالبون هذه المتاعب ويغلبونها في كثير من الأحيان، مسلحين بحب للحياة لا يفتر وحيوية فائقة تيسر عليهم آلامهم.

بدأت المسرحية الشعرية في المسرح العربي حين أخرج أحمد شوقي للناس مسرحياته السبع، التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح.

غير أن شوقي، في مسرحيات ست من هذه السبع، قد كان شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا. كان يبدع القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها. وكان هذا الترنم يثير الآهات وصيحات الاستحسان، وزفرات الشجن لدى جمهوره، وهو جمهور كان يسمع الشعر في المسرح للمرة الأولى.

ولما كان شوقي قد اغترف موضوعات مسرحياته من التاريخ، أو من تراث العرب، فقد حظيت مسرحياته بنجاح كبير، واعترف بها المثقفون وعشاق الأدب مسرحيات لاشك فيها رغم الضعف الكبير البادي فيها، ورغم تهافت موضوعاتها، وبعدها عن جوهر الدراما الحقة وهو الصراع الذي يأخذ بتلابيب الشخصيات، فلا يدعها إلا وهي قد تطورت وتغيرت تغيرا كبيرا.

والمسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا، هي مسرحية: «الست هدى»، التي يقدم فيها شوقي مسرحية شخصيات متنوعة، ويصبها في قالب كوميديا السلوك، ويرسم فيها شخصية لامرأة قوية قادرة، هي الست هدى المرأة ذات الحيلة التي هي في الواقع تطوير وإنضاج لشخصية المرأة القوية الحديدية الإرادة، التي تجدها دائما في كل من المسرحيات الأخرى: آمال

الجارية، في «علي بك الكبير»، ونتيتاس في «قمبيز»، الأميرة التي قدت من جرانيت، وبثينة في «أميرة الأندلس» الحسناء الذكية الصلبة الإرادة التي تخلع ملابس النساء وترتدي لباس الرجال وتقف إلى جوار أبيها وحبيبها في الحرب والسلم، ندا لهما، إن لم تتفوق عليهما، وليلى في «مجنون ليلى»، التي ترد حبيبا، وترجع أميرا خائبا، وتقف، وقلبها يحترق في صف الزوج ضد الحبيب، وعبلة في «عنترة»، وهيلانة في «مصرع كليوباترا» - بخلاف الملكة القادرة طبعا. كلهن نساء بارزات، ذوات تطلع، وحب للسيطرة، غير أنهن جميعا - ربما باستثناء، آمال «علي بك الكبير» قليلات الحظ من العمق. فلا تعدو الواحدة أن تمثل صفة أو صفتين، أي أنهن أقرب إلى أن يكن نمطيات في خلقهن.

أما في «الست هدى» فإن شوقي يجمع بين المرأة القادرة، والمرأة ذات الحيلة في خلق واحد. فالست هدى تفرض إرادتها على أزواجها المتعددين وعلى صديقاتها وجيرانها، بمزاج من القوة والتحايل وهي تعرف متى تطمع، ومتى تخشع، وتعلم أن فدادينها، ومنقولاتها، وحيلها هي ركيزتها الكبرى، وليس الشباب المولي، الذي تحاول جاهدة أن تتمسك به بوقوفها الدائم عند حدود العشرين. لهذا تعد هدى الجميع بمالها، ثابتا ومنقولا، لتضمن التفاف الناس حولها، ثم لا تبذله في الحقيقة لأحد، بل إن شوقي ليمضي إلى أبعد من هذا في تصوير مكر هدى، فيجعلها تسخر - من وراء القبر - من آخر ضحاياها من الأزواج، تعده «بالثابت والمنقول» فيتزوجها، ثم تموت الست، فيكتشف الرجل أن «هدى» ما وعدته إلا غرورا.

وحول هذه الشخصية الفذة، يجمع شوقي أخلاطا من الشخصيات الطريفة، بعضها نجده في المسرحيات السابقة والبعض الآخر انتزعه شوقي انتزاعا من واقع الحياة العملية، التي توضح لنا المسرحية أنه كان يعرفها حق المعرفة.

من النوع الأول الفتاة «بهية» التي تظهر لحظات في الفصل الأول، وتردد في نغمات شاكية اعتراضها على الطريقة التي تخطب بها البنات في مصر - تقول للست هدى:

نباع ياعمتي ونشترى

مـــا نـــحـــن إلا عـــروض مـــال

فتذكرنا على الفور بـ«آمال» في «علي بك الكبير» التي تختزن السخط ذاته على إذلال الرجل للمرأة.

والواقع أن العلاقة بين علي بك الكبير والست هدى هي أكبر من أن تغطيها هذه الإشارة العابرة. ذلك أن مجلس النساء الذي يستفتح به شوقي «علي بك»، ويصور به مشاعر نسوة متعددات المشارب والأمزجة والمصائر في ألوان تتراوح بين الفكاهة والأسى وفي نبرات واقعية قوية، هذا المجلس سرعان ما يتطور في الست هدى، ليصبح قلب المسرحية وركيزتها، كما سنتبين حالا.

أما بقية الشخصيات، ومعظمها من الرجال، فإن شوقي يقتطعها اقتطاعا من البيئة المحيطة: عبدالمنعم، المحامي السكير، وكاتبه المحدود الإخلاص، ألماظ. الآغا، ربيب القصر المتآمر الخنيس. العجيزي، عين الريف، الذي جاء يصطاد هدى فصادته، وسخرت منه من وراء القبر. ثم مجموعة من شخصيات مسرح العرائس تضم مصطفى بائع النشوق، وسلمان المرابي، وعبداللطيف، شيخ الحارة، إلى آخره. علاوة على أزواج هدى السابقين، الذين لا يظهرون على المسرح، وإن كانت الست تحسن تصويرهم لنا، والسخرية بهم في لسان لاذع لا يرحم.

وتصور المسرحية صراعا واضحا بين مجلس النساء الذي تقدمت الإشارة إليه، وبين مجتمع الرجال.

تبدأ المسرحية بتصوير مجتمع النساء، الذي تتصدره وتديره الست هدى، والذي يخرج منه الهجوم على مجتمع الرجال، بفضحهم وإظهار طمعهم على لسان هدى في الفصل الأول، ثم بضرب واحد منهم وإهانته وطرده، على يد هدى أيضا، وتابعتها زينب في الفصل الثاني. أما الفصل الثالث فيصور مجتمع الرجال، وقد ظن أنه ظفر بالنساء ومال النساء، وأمن كيدهن بوفاة العميدة، ثم لا نلبث أن نتبين أبعاد المكيدة، فيقع الاضطراب في صفوف الرجال ويتفرق جمعهم، وتضحك هدى ضحكة أخيرة ولكنها حاسمة.

ويرسم شوقي في «الست هدى» مسرحيته بعناية. فثم مقابلة بين مجتمع النساء في الفصل الأول ومجتمع الرجال في الفصل الثالث. ويتوسط

المجتمعين لقاء عاصف في الفصل الثاني يتمثل في فضح وضرب «عبدالمنعم المحامي»، زوج هدى قبل الأخير.

كما أن شوقي يظهر براعة درامية واضحة إذ يميت الست هدى بعد الفصل الثاني. وحين نقرأ أو نشاهد المسرحية لأول مرة، نخشى عليه أشد الخشية حين نتبين في أوائل الفصل الثاني أنه تخلص من الست، أقوى شخصياته وأكثرها دعما للعمل المسرحي، ونظن أن شوقي قد تورط في خطأ فني قد يجر عليه المتاعب.

ولكننا لا نلبث أن نتبين أنه قد أخفى الست كي يضاعف من تأثيرها، ويبين كيف تستطيع - بفضل ثروتها - أن تسوق الناس وتسخر منهم حتى وهي رهين التراب.

وفي هذا قوة درامية وفكرية للمسرحية، تظهر لنا بوضوح. هذه القوة تضاعف من قامة هدى كما قلت.. فتبديها حاضرة وهي غائبة. وهي تزيد من مقدار النقد الذي توجهه المسرحية لمظاهر الحياة في مصر وفي أواخر القرن الماضي.

ذلك أن الست هدى هي كوميديا انتقادية من النوع المعروف بكوميديا السلوك.

وهي - رغم أنها مكتوبة بعطف خاص على النساء - تنقد النساء والرجال معا. والفضح الذي تقوم به هدى للرجال ومجتمعهم ينالها هي نفسها منه نصيب غير قليل على يد زوجها عبدالمنعم أساسا، وعلى أيدي زميلاتها من النساء المتملقات.

وفي مسرحية الست هدى يتألق شوقي، بعد أن تخلص من صيغة الحب ضد الواجب، التي استخدمها في مسرحياته الأخرى، والتي أثبتت أنها - في يديه - عقيمة، وينطلق إلى أرض هو أكثر معرفة بها وأدرى بمن يسكنونها.

أما شعره الذي كان في حالة التراجيديات البطولية معوقا أو غير مؤد، فإنه يصبح مقبولا في حالة «الست هدى»، بل إنه يزيد من قدر الإضحاك في المسرحية، ذلك أنه يستحدث مفارقة بين الشعر الفصيح من جهة، والموضوع الواقعي والشخصيات غير الشعرية التي تتحرك في أرجائه من جهة أخرى.

باستثناء «الست هدى» لم يتحقق المسرح الشعري على يدي شوقي. ولا

أحد يدري على أي نهج كان شوقي يسير، لو كان مد له في العمر، ورأى رأي العين كيف أن مسرحيته هذه قد ثبتت للامتحان في كل مرة قدمت فيها على المسرح، حتى إنها لتعد اليوم واحدة من الأعمال السائدة في المسرح العربي وفي مجموعة مسرحيات المسرح القومي بمصر. أكان شوقي يتطور من نجاحه في «الست هدى» إلى نجاح آخر يعتمد على خلق الشعر الدرامي. وهو الشعر الذي يرسم الشخصيات ويحددها ويحركها ويفصح عن مكنون ذواتها، يفعل هذا بنجاح بعد أن تخلص من عمود الشعر وسجن القافية!

لا أحد يدري على وجه يطمئن إليه. فلربما فعل شوقي هذا، وهو الذي حفزته أغاني رامي المكتوبة بالدارجة المصرية إلى كتابة بعض من أعذب شعره بدارجة مصرية رفعتها بلاغته درجات عدة في السمو، دون أن تفقد نكهتها الشعبية ومذاقها العذب.

وفي كل حال، فإن مهمة اكتشاف الشعر الدرامي، والكتابة به قد كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي. ذلك أن من تبع شوقي من الشعراء مثل: عزيز أباظة في مصر، قد نهج نهج شوقي، دون أن تكون له عبقريته، فلم يضف شيئا ذا بال إلى الإنجاز الذي حققه شوقي. بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدرا غير قليل من قيمته وأثره.

في الأربعينيات، أخذ عبدالرحمن الشرقاوي يخرج للناس شعره الحديث، الذي تحرر من العمود والقافية معا، وجعل يكتب في موضوعات جديدة خرجت عن المناسبات والمديح والهجاء والغزل، التي سجنت الشعر العربي في قوالبها زمنا طويلا.

أخرج الشرقاوي قصيدته المعروفة: «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» فكانت أول تدريب له على الكتابة الشعرية للمسرح. ذلك أن القصيدة تنبض بالحياة، وتخاطب الأشخاص خارج إطارها، وداخله. والذي يقرؤها اليوم في ضوء ما كان من أمر الكاتب فيما بعد، لا يفوته أن يلحظ بعض النبضات الدرامية في جنباتها.

ولما قامت «اللحظة المسرحية» في مصر تلك التي تقدمت الإشارة إليها، كان طبيعيا أن يتوجه الشرقاوي بشعره إلى المسرح. وكان هذا التوجه حتمية فنية، قبل أن يكون مطاوعة للانجذاب الشديد نحو المسرح، الذي خبره جيل الشرقاوي من غير الشعراء. ذلك أن الشعر - كي يعيش - ينبغي

أن يرتبط بفن أكبر منه وأشمل، وهو فن المسرح، الذي كان مسرحا شعريا في العالم كله حتى ظهور المسرحية النثرية في القرن السابع عشر، وما تلاه.

ومن ثم كتب عبدالرحمن الشرقاوي مسرحياته كلها ـ وهي جميعا سياسية ـ في القالب الشعري. كتب: «مأساة جميلة»، عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، وكتب: «الفتى مهران»، وثنائية «الحسين ثائرا»، و«الحسين شهيدا»، كما كتب أيضا: «وطني عكا»، والثلاثية: «النسر الأحمر»، و«النسر والغربان»، و«النسر وقلب الأسد».

وقد نشرت الصحف أخيرا أنه عاكف على كتابة مسرحيتين أخريين هما: «الشهيدة: سانت كاترين»، و«دميانة».

فالكاتب إذن قد نذر فنه المسرحي كله للشعر، أو نذر معظم شعره للمسرح. فماذا استطاع هذا الانصراف الكبير أن يثمر من نتيجة في ميدان الشعر والمسرح معا؟ وهل أفلح عبدالرحمن الشرقاوي في كتابة مسرحية شعرية يمكن اعتبارها مسرحا أولا وأخيرا، وليس شعرا مصبوبا في القالب المسرحي؟

كتب عبدالرحمن الشرقاوي مسرحياته الشعرية التي ذكرتها آنفا، وأفلح في كل منها بدرجات متفاوتة، في إيجاد تلك الأداة اللازمة أشد اللزوم لقيام المسرح الشعري، ألا وهي: الشعر الدرامي، وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها ذلك الحوار من رسم شخصيات، إلى تطويرها، إلى خلق مواقف، إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) إلى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية.

يفعل الشعر الدرامي هذا كله، ويضيف إليه المزايا التي ينفرد بها الشعر، وهي العاطفة المكثفة، وطزاجة النظرة، وإضفاء موسيقى الوزن على كلمات الحوار، ثم الارتفاع ـ عن طريق هذه الوسائل جميعا ـ بالموضوع والشخصيات درجات كثيرة فوق واقعهم.

لذلك كان الشعر الدرامي أفضل أداة لعلاج الموضوعات البطولية، أو تلك التي يدعى فيها الإنسان العادي إلى مواقف البطولة، في ظرف تاريخي

معين، يطبق عليه ولا يملك فكاكا منه، لأنه لا المجد ولا الشرف ولا المبدأ، تسمح له بهذا الفكاك.

في هذا الموقف بالضبط، وجد الحسين بن علي نفسه، حين مات معاوية، بعد أن أخذ لابنه يزيد البيعة من أقطاب المسلمين، أخذها بالسيف، أو بالذهب، أو بهما معا. ووجد الحسين أنه أمام خيارين لا ثالث لهما. إما أن يشتري حياته وحياة أهله، ويخضع لما يطلب إليه من مبايعة يزيد، وإما أن يعرض عن هذا كله، ويترك للسيف أن يحكم بينه وبين هذا الشر المستطير.

وقد صور الشرقاوي الحسين شهيدا منذ البداية فهو يملك ذلك النقاء في الروح، والقول، والعمل، الذي لا يستطيع صاحبه أبدا أن يهادن معه الشر. كل ما يستطيعه هو أن يدخل مع الشر في معركة حامية، يعرف سلفا أنه فيها هو الخاسر، ولكنه يعرف أيضا أن مثل هذه المعركة غير المتكافئة هي السبيل الوحيد لإنقاذ الإنسان وشرف الإنسان.

إن معركة الحسين مع أنصار الشيطان من بيت يزيد بن معاوية، ومن عماله وعملائه، هي أشبه ما تكون بمعركة الإنسان الإغريقي القديم مع القدر. تلك أيضا كانت معركة غير متكافئة، نتيجتها معروفة سلفا، ولكن البطل الإغريقي الإنسان كان يشرف كثيرا بمجرد قبوله تحدي القدر، كان يحصل على المجد لمحض دخوله المعركة المحتومة المصير، اعترافا منه بأنه في مثل هذه اللحظات النادرة في التاريخ أو في الأسطورة، يتعين على الإنسان أن يرتفع بقامته طويلة جدا حتى يناطح بها السحاب، أو ما هو أعلى منه.

لا يطرف الحسين بن علي إذن في وجه الشر، ولا يغريه وعد، ولا يهربه وعيد، ولا يفت في عضده أن أنصاره قليلون، ولا أن هؤلاء الأنصار يتناقصون شيئا فشيئا حتى يصبحوا مئات قليلة في وجه آلاف حشدها أنصار الباطل.

وحين تبدأ المعركة بالفعل، وتدور الدائرة على الحسين وأصحابه، فيقتل الأصحاب جميعا، ويثخن جسد الحسين بجراحات عديدة، ثم يسقط قتيلا ويحز رأسه، ويسار به إلى الخليفة الخليع يزيد، تكون قصة كاملة لاستشهاد الإنسان، وعلو الإنسان ومجد الإنسان قد تمت فصولا.

ربما يقال إن شخصية الحسين وقدره المحتوم لا يصنعان دراما جيدة، لأن الصراع الحق هنا منتف. الحسين هو من نعرف نقاء، وعلو همة، وسمو

مبدأ، فليس ثمة مجال على الإطلاق لأن يقوم في روحه أي انقسام أو تناقض. هو منذ البداية إلى النهاية على موقف واحد لا يتغير: الرفض التام الواثق والواعي لما تعرضه قوى الشر. وهذه القوى ذاتها، تقف الموقف الثابت الراسخ ذاته، في جانب باطلها. والمعركة المادية التي تقوم بين الطرفين قليلة الأحداث، معروفة النتائج. فهذا هو الصراع المادي في المسرحية - إذن - قد أحيط به هو الآخر، وألزم بأن يدور في أضيق الحدود.

فماذا بقي للمأساة من عناصر، وهذا بطلها لا يتغير، وهذا صراعه يحتوى؟

بقي لها عناصر أخرى هي جميعا أكثر شرفا من مجرد الالتحام المادي بين طرفي المأساة. بقي لها ذلك الشعور الممض، المؤسي، الذي يشعر به بطل المأساة وهو مقدم على إلقاء نفسه إلى الأتون. الشعور الذي يقول: واها لي، وواها للإنسانية، ما كان أغنانا جميعا عن هذا القتال، لو أن الخير يقرر له النصر، أو لو أن أنصار الشر يرجعون عن غيهم.

وهذا شعور لا يفارق الحسين حتى النهاية - الرغبة الدفاقة والأمل الدافئ في أن يفيء الناس إلى أمر الله، ويلزموا جانب الخير، لأن الخير واضح أبلج، والباطل أسود لجلج.

مثل هذا الشعور بعدم حتمية المأساة، ومثل ذلك التمني بأن يجد في الأمر ما يدعو إلى تفادي المأساة، نجده دائما عند أبطال المآسي العظام.

يقول عطيل وهو مقدم على قتل ديدمونة، لمحرضه أياجو: «**ولكن يا للأسى في ذلك الأمر، يا أياجو، يا للأسى!**». ويقول هامليت وهو يتململ من فداحة العبء الذي ألقي عليه: «**يا لها من خصومة لعينة. ليتني ما ولدت كي أنصر العدل فيها**».

هذا الشعور بفداحة العبء، وعدم ضرورته، وتمني أن يكون في الإمكان التخفف منه، لمصلحة الخير والإنسان، وليس لمصلحة الفرد، هو جانب واضح في الحسين، خلال ثنائية: «الحسين ثائرا»، و«الحسين شهيدا».

ومن عناصر المآسي الكبرى - أيضا - أن الثائر البطل يشعر بغربة شديدة حتى وهو وسط أهله يدافع عن قضيته. يشعر أنه يدافع عن شيء كبير، لا يتسنى لغيره أن يدرك كم هو عظيم، وكبير ومجيد. لذلك يحس الثائر إحساسا طاغيا بأنه وحيد. وأن الكل يتخلى عنه، إما لضعف، أو خيانة، أو

حسد، أو سعيا وراء عرض الدنيا.

هذا ما جرى لجان دارك في مسرحية برنارد شو، وهذا ما حملها على أن تقول لنفسها والكل يهجرها، بعد أن أدت مهمتها في تحرير فرنسا: «**أنا وحيدة. الله نفسه وحيد**»!

ومثلما كانت جان دارك تحس بالأسى والحزن وشفافية الروح في مسرحية برنارد شو، نجد الحسين بن علي يشعر بهذا الحزن، ويمارس تلك الشفافية طوال المسرحيتين.

غير أن لهذا الحزن سببا آخر في المآسي الكبرى. وهو: أن الخير يهزم دائما في تلك المآسي، وينتصر الشر. فلماذا يحدث هذا؟ كيف تسمح به الأقدار؟ لماذا تموت كورديليا في «الملك لير» وهي رمز النقاء الطاهر، ولماذا يموت الحسين ويمثل به ويهزم جانبه، جانب الخير؟

الرد معروف: المعركة طويلة... طويلة طول الملايين الكثيرة من السنين التي عاشتها الإنسانية والتي سوف تعيشها. وما هذه المعارك التي يثخن فيها الخير بالجراح إلا علامات على الطريق. غير أن هذا رد لا ينتفي به الحزن. وقد يصبح به الإنسان أكثر حكمة، ولكنه لا يمسي أقل حزنا وشجنا.

المصدر الرئيسي للمأساة في عملي الشرقاوي هو أن الخير والنقاء المفرط يعاقبان عقابا شديدا لأشياء لم يرتكباها، بينما يسرح الشر ويمرح، ويتمرغ في الذهب وبين أعطاف النساء.

الخير غريب، والشر مقيم!

سعى الشرقاوي - لتقوية جانب الصراع في المسرحية - إلى تخيل انقسامات في صفوف أنصار طرفي النزاع. فبعضهم يتردد، ويضعف، ثم يهجر معسكره، وبعضهم الآخر يتردد ويضعف، ويبقى في معسكره. وبعضهم الثالث يكتم جوانحه على حب الحياة الرغدة التي يلوح بها جانب الشر لأنصار الحسين، ويثبت في مكانه بعد معركة قصيرة مع النفس.

والبعض الرابع، يظل منضما إلى جانب الخيانة والشر، حتى يتبين له فداحة ما فعل وضراوة الشر الذي اختار أن يؤيده لأسباب خدع بها نفسه، وأنام ضميره.

ولكن هذه الصراعات الجانبية ليست مقنعة تماما، ولا هي مبررة تبريرا كافيا من ناحية رسم الشخصيات والتعمق فيها. يشعر المرء أنها مفروضة

على العمل من الخارج، وليست نابعة منه.

وهنا نأتي إلى الجوانب السلبية في عملي عبدالرحمن الشرقاوي.

لقد أفلح الشرقاوي فخلق الشعر الدرامي، ولكنه لم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة. ولم ينجح في أن يقيم بناء مسرحيا ثابتا، في إطار اللوحات الكثيرة التي يشتمل عليها العمل. إننا نشعر بجمال الشعر، وقوته، وقدرته على أن يستوعب تراث الماضي ويعبر عن أفكار الحاضر، ولكن هذا كله يتم داخل بناء ممتد، يعيبه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما. كثير من المقاطع أطول مما ينبغي، وبعضها يكرر الآراء والأفكار التي سبق لغيره من المقاطع الخوض فيها. والشرقاوي طوال العملين، لا ينسى أبدا أنه شاعر، وكان من الأوفق أن يذكر دائما أنه كاتب مسرحي يكتب أعماله بالشعر.

ومعنى هذا أن المسرح الشعري، كما تصوره هاتان المسرحيتان وغيرهما من أعمال الشرقاوي، هو بعد في مرحلة الميلاد. إن فرص ولادة صحيحة له هي اليوم أكثر قوة وإقناعا بكثير مما كانت يوم كتب شوقي مسرحياته الشعرية، ولكن الميلاد الصحيح للمسرح الشعري لم يتم في أعمال الشرقاوي. لقد خلق الشرقاوي شعرا مسرحيا، ولكنه ـ حتى الآن ـ لم يخلق مسرحا شعريا.

أما الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري فإننا خليقون بأن نجده، لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبدالصبور للمسرح.

كتب صلاح عبدالصبور للمسرح الشعري مسرحيات: «مأساة الحلاج»، و«مسافر ليل»، و«ليلى والمجنون»، و«الأميرة تنتظر»، و«بعد أن يموت الملك».

وسأختار من بين هذه المسرحيات الخمس مسرحية: «الأميرة تنتظر»، حيث تتكاتف عناصر فنية عديدة، ما بين مسرحية وشعرية، على إخراج مسرحية شعرية ممتازة، ترتفع فيها الدراما إلى مقام الشعر، ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية، متعددة المعاني ويظل ـ مع هذا ـ محتفظا بعذوبته ورقته وصفائه، وهي جميعا صفات الشعر عند الشاعر صلاح عبدالصبور، الذي يعتبر في أدبنا العربي صنوا للشاعر الإنجليزي جون كيتس ـ كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر، فشرباه صافيا رقراقا، وقدماه لنا رحيقا خالصا تتفتح له القلوب والأسماع.

و«الأميرة تنتظر» تنقلنا مباشرة، ومن أول سطر فيها إلى جو نألفه ونحب أن نعيش فيه أحيانا ـ هو الحكايات. هذه حكاية بالشعر، ولكنها ليست حكاية عادية، وإنما هي حكاية مركبة، متعددة المعاني، تروى لنا وتمثل في أقصى ما يمكن لكاتب أن يبلغه من قصد فني.

ذلك أن المسرحية تنقل إلى فن الدراما الميزة التي يتمتع بها الشعر الجيد، تركيز شديد، يقتصد في المساحة ويوسع في العمق. وهذه الميزة هي التي أتاحت لصلاح عبدالصبور أن يقدم مسرحيته في إطار الفصل الواحد، وهو إطار صعب، يستعصي على الكثيرين أن ينجزوا فيه شيئا ذا بال.

ثلاث وصيفات يتشاكين الوحدة، ويعشن كل يوم أحداثا جرت من أعوام طويلة ـ من خمسة عشر عاما على التحديد، يوم حملتهن أميرتهن من قصر الورد، وسكنت وإياهن وادي أشجار السرو.

كانت الأميرة تحلم بالحب، وكانت وصيفاتها يحلمن أيضا. غير أن الأحلام خدعت الأميرة وخدعت وصيفاتها.

إن النساء الأربع يقمن كل ليلة في انتظار أن يأتي إليهن رجل ما، لا نعرف من هو. والرجل لا يأتي. تمر ليلة إثر ليلة وهو لايزال شبحا يراود أفكارهن، ويتطلعن في توق شديد إلى ظهوره.

وإلى أن يأتي ذلك الفارس الموعود، تقيم الأميرة ووصيفاتها الثلاث كل ليلة شعائر مواجدهن الليلية، حين يشعرن جميعا أن الجرح الذي أصابهن من خمسة عشر خريفا يريد أن يدخله السكين من جديد. يبغي أن يعاد تمثيل الجرح وأن تعاد إلى الأسماع والأبصار حكايته، وأن يذكر ضحاياه، وتتقدم شخصيتها االطاعن والطعين.

منذ خمسة عشر عاما كانت الأميرة طفلة في العاشرة. لقيت الرجل فأمطرها بالحلوى والقبلات. وجدها صيدا باردا. كان أحد حراس أبيها، فسمع من يقول إن الملك سيذوى ويموت قبل أن ينجب ولدا يخلفه على عرشه. فلزم من يومها جانب الأميرة الصغيرة. لازمها حتى استوى عودها، وأورق وآتى الثمار. وذاقت وإياه حلاوة الحب. حب الجسد العريان للجسد العريان. وقالت له الأميرة في العام الثامن من صحبتهما: ياقمري العريان، ياوردتي الملتهبة، يداي حبل وضلوعي عربة. قدني إلى حدائق النيران. بل

قالت له ذات مساء: أمطر في بطني طفلا.

هكذا كان حب الأميرة للرجل. تمثله الأميرة ووصيفاتها الثلاث كل ليلة في جو طقوسي يستخدم العناصر الأولى للمسرح الشعبي من أقنعة، وتمثيل على المكشوف وأخيلة شعبية.

قبل أن يبدأ التمثيل في كل ليلة، تأخذ كل وصيفة مكانها وتستعد لإلقاء الدور الموكل إليها ـ بالترتيب نفسه الذي يتبعنه في كل ليلة.

الوصيفة الأولى تأخذ أقصى اليسار، والوصيفة الثانية تلزم أقصى اليمين وتروحان تتحدثان عما أعدتا للأميرة من ملذات أرضية تريد تلك المخلوقة الرقيقة أن تمتزج بجوهرها النوراني.

وكأنما الأميرة شهريار أنثوي، والوصيفة الثانية شهرزاد أخرى. إنها تحكي للأميرة حكايات في كل ليلة ـ حكاية المرأة والرجل العربيد، لا يقرب زوجته إلا إذا رقرقها بالماء. وحكاية: «الديك المسحور»، يتحول عند الفجر أميرا مؤتلق التاج، ويهبط كل مساء ليصوصو في حضن الفلاحة والفلاح يغط بنومه.

وتظهر الأميرة في أعلى الدرج وهي في أروع زينتها، فتتلقفها الوصيفات بمديح شعري جميل هو أشبه الأشياء بالترانيم السحرية في المسرحيات الطقوسية. تصبح الوصيفات عضوات في كورس يترنم على النحو التالي:

الوصيفة الثالثة:

مولاتي

من أعلى السلم يلمع نورك

شمس في «السمت»

ويفيض عبيرك

فتبل نداوته جدران البيت

الوصيفة الأولى:

مولاتي

من أعلى السلم يتضوأ نحرك

حقل ليالك مرشوش بالنور

ويزغرد شعرك

خمر تنسكب على صفحة بلور

الوصيفة الثانية:

مولاتي

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

نغم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

وتستمر الترانيم، وفي كل مرة تهبط الأميرة إحدى درجات السلم فتلقاها الوصيفات بترنيمة جميلة أخرى. وحين تصل الأميرة إلى نهاية الدرج، يتحول المشهد بوضوح إلى جو الحكايات، وجو ألف ليلة بخاصة. وتسأل الأميرة وصيفاتها عن أسمائهن وأعمالهن فيقلن الكلام التالي..

الوصيفة الأولى:

أنا خادمتك مفطورة

أحمل مروحتك

الوصيفة الثانية:

وأنا خادمتك برة

أعقد ملفحتك

الوصيفة الثالثة:

وأنا خادمتك أم الخير

أحيانا يؤثرني فضلك

فتنامين بحجري

حتى يلمس ملك الأحلام العذبة

بأصابعه الوردية صفي أهدابك

وتشعر الوصيفة الثانية أن جو هذه الليلة بالذات يحمل سرا مدفونا تحت أحجار الصمت. وتحس الأميرة الإحساس ذاته. ثم يجري ذكر الحادث. تذكر الأميرة ما كان من أمر الرجل معها. لوح لها بالحب. أقسم أن ينبت في بطنها أطفالا. وتدفع الوصيفة الثالثة بمخاوف الأميرة والوصيفة جانبا، وتقترح كأسا من النبيذ، فتحول الأميرة الاقتراح إلى كأس من الضحك، فتنادم الوصيفتان الأولى والثانية بنكتتين لطيفتين كلتاهما جنس، ولكنه جنس رشيق. وتضحك النساء وينخرطن في الضحك إلى حد البكاء.

ثم يطرأ على المنظر رجل غريب ناحل رث الثياب، عليه تراب الفقر والسفر. يرفض ذكر اسمه، لأن اسمه لا يعني شيئا، ثم يقول إن اسمه اليوم: قرندل. وهو لا ينوي بأحد شرا، إنما ينوي ما تبغي الوصيفة الثالثة، (التي كانت تستجوبه). وهو لم يضل طريقه إلى هذا المكان، بل كان المكان قصده. جاءه بعد أن سمع صوتا أوحي إليه ولازمه حتى باب الكوخ. وأنبأه بأمر من كانت النساء الأربع تتأهب للقياه. وهو يرفض الخبز لأن خبزه لم ينضج بعد. ينضج حين يغني، وهو لن يغني حتى يفرغ من كتابة الأغنية. والأغنية مازالت بعد شذرات. يحيره آخر سطر فيها.

ويترك الرجل في مكانه من الركن الأمامي الأيسر، رغم تخوف الأميرة منه ومن كلامه. وتستأنف النساء مواجدهن الليلية. لقد أتممن دور الضحك المفضي إلى البكاء والآن، حان وقت الحفلة.

وتمثل الأميرة دورها مع الرجل، وتمثل الوصيفة الثانية دور الرجل، بعد أن ترتدي قناعا لرجل في كمال العمر، له شارب كثيف وهيئة متحدية. التمثيل بالكلمات، وبالإشارات. نعرف أن الأميرة تعلقت بالرجل حتى أصبحت لا تقوى على فراقه ولا تقدر على مقاومته، وأنه أوحى إليها أن تسرق مفتاح القصر وخاتم الملك، فقادته إلى الغرفة وسمحت له بأن يسرقهما بنفسه، ثم نجد الوصيفة الثالثة، وقد ارتدت قناع الملك العجوز ويتحسس «الرجل» عنق الملك، وينطفئ النور... ثم يعود والأميرة تبكي أباها القتيل. قتله «الرجل»، ثم تظهر الوصيفة الأولى وعلى وجهها قناع كبير الحراس. ويتبادل الثلاث الإشارات، ثم تنصرف الوصيفة الأولى لتقول للناس إن الملك حين أحس بالموت يدعوه نادى «الرجل» وأسلمه الختم والمفتاح. وتبكي الأميرة القتيل، قبل أن تتهيأ لأن تزف لقاتله.

وفجأة يدخل الرجل الذي كن ينتظرنه ـ يدخل السمندل، الذي قتل الملك واغتصب عرشه، وباعد ما بينه وبين الأميرة. يدخل كي يواصل خداعه للأميرة، فهو يريد أن يستأنف ما كان بينه وبينها من غرام... والأميرة متشككة. ترى وراء هذا التقرب غرضا، وفعلا، يعترف السمندل بأن أمور مملكته لا تسير وفق ما يهوى. ملكه يتشقق من حوله، والحراس أنكروه، والقادة والجند هجروه.

ويدعو السمندل الأميرة للعودة، فقد يصفو الأمر. وتسأله الأميرة: لك؟

وفجأة يهب القرندل من ركنه المظلم ويعترض على العودة، فإن مدينته لا تحتمل كذبة أخرى. ويقبض على عنق السمندل ويستل سكينا من ثيابه يدفعها في صدره. وهو يقول: تمت أغنيتي.

وقبل أن يغادر الكوخ يستدير ليخاطب الأميرة:

يا مرأة وأميرة

كوني سيدة وأميرة

لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حقوي رجل من طين

أيا ما كان

وغدا أو شهما

عملاقا أو أفاقا

ولتتلقي ألوان الحب، ولا تعطيه

....

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يجلو مرآهم في عينيك

لك خدما لا عشاقا

أو عشاقا لا معشوقين

وتبكي الأميرة وتقبل السمندل، وقد بانت حقيقته على وجهه الميت، غاضت بسمته الفاتنة اللزجة، وبدا مرتعدا مذعورا في صدق فاتن.

وتقرر الأميرة أن تمضي إلى قصرها، مع وصيفاتها مع أول خيوط الفجر. لا بأس إن لم تكن الخيول مسرجة. ستمشي الأميرة في طرقات الغابة حتى أبواب القصر، وستدخل الساحة سعيا على الأقدام حتى تتلقى من خدمها ورعاياها ما ينبغي لها من حب وخضوع.

كما قلت قبلا، هذه مسرحية تغترف من النبع الأول للمسرح، من المسرح الطقوسي، ومن المسرح الفرعوني على وجه الخصوص، ومن العالم الحسي الجميل الذي يمثله: نشيد الإنشاد ثم تردف هذا كله بمفردات المسرح الشعبي، من أسلوب تمثيل، ومن أخيلة، ومن نكات، ومن جنس غير مضيق عليه. ثم تستعير من جو الحكاية الشعبية ومن ألف ليلة على وجه الخصوص، جوها، وشخصياتها المسحورة، وألغازها وطلاسمها (القرندل مثل طيب)

وأيام وليالي الانتظار التي يقضيها أميرات وحبيبات من بلاد شتى، يترقبن عودة أحبائهن الغائبين.

وهي تضيف إلى هذا كله طابع الأمثولة الأخلاقية، التي تحمل معها درسا مستفادا. وتجعل من الفقير الغامض قرندل، رمزا للشعب، ولحبه الذي لا يفتر للعدالة. وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه. وتعلي شأن الحب الصادق في مقابل الحب الوصولي. وهذا أيضا هو أحد الأهداف الرئيسية في القصص الشعبي.

وتستخدم المسرحية صيغة المسرحية داخل المسرحية، استخداما فاتنا حقا. فهو يذكر بالمسرحية التي تقدمها الفرقة الجوالة التي استخدمها هامليت كي يكشف لعمه وأمه عن جرمهما، ولكن المسرحية تذكر فقط بالمشهد الشكسبيري ولا تنقل. ذلك أن صيغة المسرحية التي تبسط شكوى أو تعرض حالة أو جريمة عن طريق تمثيلها، إنما هي صيغة معروفة في الأشكال الشعبية للمسرح، في المغرب حيث كان مسرح البساط يقوم بهذه المهمة، وفي مصر، حيث مسرحيات المحبظين قد بسطت شكوى من ظلم جباة الضرائب، بأن قدمتها ممسرحة أمام محمد علي، في حفل ختان أولاده.

غير أن أهم ما تحققه المسرحية هو أنها تقدم الدليل الذي لا يمكن تفنيده على أن المسرح الشعري قد ولد بالفعل، وأنه يمكن أن يقوم في ظل موضوع ثري بالمعاني يعبر عنه شاعر فائق الحس، تعبيرا رقيقا وعميقا وشعبيا في آن واحد.

إن الشعر هنا متعدد الطبقات، طيع في يد الكاتب، يكتب به عن الأحلام، ويبدع أوصافا ثرية بالأخيلة، ويسوق به النكات في سهولة، ويرسم به الشخصيات رسما واضحا متميزا. فإلى جوار الأميرة والسمندل والقرندل، وكلها شخصيات متمايزة، يميز صلاح عبدالصبور بين شخصيات الوصيفات: الثالثة صارمة، متزنة، أكثر حكمة من زميلتيها ومن الأميرة، والوصيفة الثانية، تنزلق بسهولة من الفرح إلى الأحزان، أما الأولى فهي ذات مزاج انبساطي، وهي التي تنادم الأميرة وتحكي لها الحكايات وتخفي حكاياتها عن الوصيفة الثانية، لا تكشف عنها النقاب إلا في حضور الأميرة.

ظل المسرح المصري مزدهرا حتى أواسط الستينيات، بفضل المناخ الثقافي

الذي خلقته الثورة، وبفضل الأجهزة الثقافية التي هيأتها، وبفضل ذلك النفر الكثير من الكتاب والفنانين الشباب الذين دخلوا ـ مفتونين ـ حقل المسرح، ومع كل منهم هم سياسي أو اجتماعي أو روحي يريد التعبير عنه من خلال ذلك الفن القديم الجديد في مصر.

غير أن المسرح الجاد الذي رعته الدولة وغذته من كل سبيل، ما لبث أن وجد نفسه يواجه عقبات كثيرة كأداء. أولها موقف المتاجرين بالمسرح، القدامى منهم والجدد، الذين وجدوا في مسرح الدولة منافسا خطيرا، سحب البساط من تحت أقدام الموجودين منهم، كفرقة إسماعيل يسن ـ واتخذ بوضوح موضع القيادة، وتجاوز ما تقدمه تلك المسارح من مسرحيات ضعيفة أفكارها مستوردة من الخارج.

وفي ظل الدولة، كان المسرح الجاد الذي تقدمه المؤسسات الرسمية للمسرح في مصر مسرحا تقدميا بكل معنى الكلمة: كان تقدميا في الفكر وفي الصيغ المسرحية معا. وبهذا كان تعبيرا صحيحا عن ضمير الشعب المصري آنذاك.

غير أن تجار المسرح، وأعداء الفكر التقدمي ما لبثوا أن تجمعوا جميعا في عصبة واحدة، اتخذت موقفا معاديا من المسرح التقدمي الجاد، واتهمته بتلك التهمة التي سهل ورودها كثيرا على ألسن المغرضين، وهي: اليسارية.

ومن ثم أخذت أقلام عدة تشرع في وجه جهد الدولة البارز في حقل فنون الأداء جميعا من دراما، ومسرحيات غنائية، وفرق راقصة، وألعاب سيرك، وفنون عرائس، وتعددت التهم إلى جوار اليسارية فأضيف إليها تهمة إنفاق المال العام على أعمال غير جماهيرية، وتهمة تقديم مسرحيات عالمية بينما الواجب ـ في رأي هؤلاء ـ تقديم أعمال محلية وحسب.

وقد وقفت الدولة، وخاصة ابتداء من أواسط الستينيات، موقف المتشكك في المسرحيات التي كانت تقدمها مؤسسة المسرح. وفي موسم 1965 ـ 1966 شددت الحكومة قبضتها على المسرح والمسرحيات، بعد أن ظهرت مسرحيات تقف موقف الناقد من أعمال الدولة، مثل حرب اليمن (الفتى مهران) وموقف المسؤولين عن الانحرافات التي أخذت تظهر في مجرى الثورة (سكة السلامة)، والفساد المستشري في بعض المؤسسات العامة (عسكر وحرامية)... إلخ.

وقد أزعجت هذه المسرحيات وغيرها، جهاز الأمن في الدولة، حتى جعل يلاحق المسرحيات، إما بالرقابة المتشددة، وإما بالتدخل في مدة عرض المسرحيات، أو بحظر تقديمها من الإذاعة والتليفزيون.

وجاءت وزارة الخزانة لتدلي بدلوها في تعويق حركة المسرح. فكانت تردد الشكوى ـ دائما ـ من أن مسارح الدولة تدار بخسارة، وأن من الواجب أن تدر ربحا أو ـ في القليل ـ تسترد نفقاتها.

وهنا نصل إلى مشكلة شائكة، عانى منها المسرح الجاد في مصر معاناة بالغة. وهي: أن بعض أجهزة الدولة قد وقفت موقفا مناوئا للمسرح الجاد من زوايا مختلفة. فإلى جوار التشكك في فكر المسرحيات، كانت دعوى رجال المال في وزارة الخزانة أن الأموال التي تنفق على فنون المسرح، والفنون جميعا، ينبغي أن يتوقف إنفاقها، وأن يوجه هذا الإنفاق إلى شراء الرغيف، وتهيئة المساكن للناس، وغير هذا من الأقوال البراقة. وكانت وزارة المالية تطالب مؤسسة المسرح بأن تقدم الأعمال الخفيفة التي تعجب كل الناس فيقبلون عليها.

ومن جهة أخرى، كان التنظيم السياسي الوحيد في البلاد ـ الاتحاد الاشتراكي ـ ينتقد المسرحيات التي لا تقدم فكر الثورة الرئيسي.

ومن جهة ثالثة: كانت بعض الأقلام الصحفية ترصد خطوات المؤسسة وتهاجم كتاب المسرحيات، والمسؤولين عن المؤسسة، بصورة يومية تقريبا، لأنهم ـ في واقع الأمر ـ يقدمون فكر الثورة الرئيسي في مسرحيات المسرح الجاد!

ولم تحسم أبدا قضية القضايا في حقل الثقافة والفنون: أهذه النشاطات خدمة تقدم للناس، أم سلعة؟ إنها إن كانت خدمة، فقد وجب الامتناع عن الخوض في حديث الأرباح والخسائر. فما من خدمة عامة في مصر وفي بلاد كثيرة أخرى تعود بربح، وإنما هي تقدم للناس لأنها واجبة التقديم.

وإن كانت سلعة، فمن الواجب أن ترفع الدولة يدها عن الدعم المالي للمسرح وفنونه وتترك المسرحيات لقانون العرض والطلب، وبهذا تتخلى الدولة عن قيادتها للثقافة والفنون في طريق مبادئ الثورة، وكان من أول مبادئ هذه القيادة، أن الثقافة حق للناس جميعا، يجب أن ينالوه، دفعوا في ذلك مالا، أو لم يدفعوا.

ثم عانى المسرح الجاد كثيرا من ظاهرة الازدواجية. ففي عام 1962، أعلن التليفزيون العربي إنشاء فرق مسرحية، قال المسؤولون إنها ستبلغ العشر ـ عدا ـ وأنها سوف تقدم مائتي مسرحية جديدة كل عام.

وقال مسؤولو التليفزيون إن الغرض الأساسي من هذه الفرق هو إمداد التليفزيون بمادة درامية تحتاج إليها ساعاته الكثيرة، خاصة أن المسؤولين عنه ألزموا أنفسهم بقناتين اثنتين لا واحدة، كما كان يجب أن يكون الأمر في مرحلة نشوء جهاز كثير المطالب مثل التليفزيون. واستطرد هؤلاء يقولون: إن المسرحية بدلا من أن تقدم في الأستوديو، سوف تقدم أمام الجمهور لمدة ثلاثة أيام، حتى يحدث بين المسرحية وبين الجمهور ذلك التفاعل السحري الذي يرفع من قدر العرض المسرحي.

ومن البداية، اتخذ كل من التليفزيون، ووزارة الثقافة ـ المسؤولة عن المسرح ـ موقفا خاطئا ومتشككا. فأخذت فرق التليفزيون، تزايد على فرق الوزارة، وتخطف فنانيها، وتبالغ في دفع الأجور، وتتمتع بامتيازات أخرى كثيرة، لم تكن متاحة لفرق المؤسسة، أولها حرية الإنفاق بعيدا عن الروتين، والدعاية التي كانت تضيق بمسارح المؤسسة: وتتلمس لها الأخطاء والتي أخذت تمدح فرق التليفزيون مدحا متصلا بمناسبة ودون مناسبة.

وفي ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح وزارة الثقافة، ومسارح التليفزيون خسر الفن المسرحي كثيرا. ضاع الانضباط الذي كانت تحرص عليه فرق المؤسسة، وأخذ فنانوها يهملون حضور جلسات التدريب لانشغالهم في أعمال التليفزيون المسرحية، في الأستوديو وعلى خشبات فرق التليفزيون. وأصبح الأجر المبذول لفنان المسرح هو الحكم الأول عند عدد غير قليل من الفنانين، يجعلهم يقبلون أو يرفضون عملا ما، وليس قيمة العمل في حد ذاته.

وبعبارة موجزة، أصبح النشاط المسرحي سوقا تجارية كبرى أنشأتها فرق التليفزيون، استطاعت بها أن تستقطب جزءا ليس هينا من نشاط المسرح في مصر. وساعد في هذا أن مسارح التليفزيون لجأت إلى المسرحيات الهزلية في الأساس، وجعلتها بضاعتها الرئيسية. وساعد وجود التليفزيون، الذي كان قد أنشئ قبل عامين في سنة 1960، على إسدال ستارة سحرية شفافة على أعمال التليفزيون وفرقه، وهي غلالة جعلت

الناس العاديين يكتفون من العمل الفني بمشاهدته وحسب، ولا يبذلون أي جهد في إعمال الفكر فيه وتقييمه.

وقد كان من رأي مؤسسة المسرح وكان كاتب هذا الكتاب رئيسا لها آنذاك ـ أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التليفزيون وبرامج التليفزيون عامة، وألا تقف وزارة الثقافة موقف العداء من الوافد الجديد. فهو ـ ككل جديد ـ يحمل معه إمكانات كثيرة للخير والشر معا. ومن واجب الوزارة أن تفيد من خير التليفزيون وتتوقى شره.

غير أن وزير الثقافة ـ آنذاك ـ الدكتور ثروت عكاشة لم يرض بهذه النظرة المتعقلة، وأصر على اعتبار التليفزيون وفرقه عدوا تجب محاربته.

وكان هذا من سوء الحظ، للمسرح الجاد ولفرق التليفزيون معا. فالمسرح الجاد انعزل ـ بهذا ـ عن الجماهير العريضة، وفرق التليفزيون أمعنت في الهزل.

وفي جزء آخر من هذا الكتاب، سأتناول موضوع: المسرح بإزاء التليفزيون والدور الذي يمكن لهذا الأخير أن يعين به المسرح إعانة مهمة.

4 المسرح في سوريا

خصص الباحث المسرحي السوري الأستاذ عدنان بن ذريل كتابا [1] بأكمله. للإبانة عن فضل الفنانين والموسيقيين والكتاب المسرحيين والممثلين، الذين تلقفوا شعلة المسرح من يدي أحمد أبو خليل القباني، وكافحوا من أجل أن يقوم نشاط مسرحي في سوريا من نوع أو آخر، إلى أن قررت الدولة أن تدخل ميدان المسرح، مدعمة، وممولة ومساندة من كل سبيل، في عام 1959.

ويتوسع الأستاذ عدنان في ذكر الجهود التي سبقت عام 1959، وهو العام الذي قامت فيه مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة بدعوة المعنيين بالمسرح كافة، على اختلاف تخصصاتهم إلى اجتماع تمهيدي، يبحث فيه موضوع إنشاء فرقة قومية رسمية. والتفاصيل التي يوردها الأستاذ عدنان في كتابه «المسرح السوري، منذ خليل القباني إلى اليوم» تلقي أضواء كثيرة على جهود الفنانين. وهي تثبت صحة ما رمى إليه المؤلف من كتابه هذا وهو: أن النهضات المسرحية لا تنشأ في فراغ، وأنه حتى جهود القباني ذاتها لم تكن لتثمر لولا أن اللحظة التاريخية التي قام فيها مسرح القباني كانت لحظة تطلع وتوتر، ورغبة عارمة من قبل المثقفين والمفكرين

والفنانين العرب في أن ينهضوا بأمتهم العربية من كل سبيل.

وبالمثل، فإن قيام النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سوريا ما كان ليتأتى لولا جهود الفنانين الجادين، الذين كانوا يعملون في إطار النوادي والمدارس، والذين ضمنوا لسوريا أن يقوم فيها مسرح جاد، إلى جوار العروض المسرحية التي كانت الفرق التجارية تقدمها أثناء حياة القباني وبعد رحيله. وهي عروض لا يخفي الكاتب استخفافه بها، فهو يشير إليها على أنها عوامل تأخر للمسرح السوري.

ويتضح مما يقوله الأستاذ عدنان في كتابه، أنه كانت ثمة فنون شعبية مسرحية في سوريا، تقدم فن القراقوز في المقاهي، مع شيء من رقص السماح. وقد نبع في ميدان القراقوز الفنان محمد حبيب، الذي كان يقدم فصولا تمثيلية ورقص سماح إلى جوار فن القراقوز، وظل يفعل هذا حتى انصرف تماما إلى فن القراقوز.

وكانت همة محمد حبيب تتسع لتقديم عرضين أو ثلاثة عروض في الليلة الواحدة في مقاه متعددة تتراوح بين المقهيين والثلاثة.

كذلك أورد الأستاذ عدنان نقلا عن فنان اسمه راغب أبو رباح أنه كان في دمشق قبل الانتداب وبعده مقاه للحكواتي وأخرى للقراقوز، وثالثة للصراع، ورابعة للسيف والترس، وخامسة للرقص وهكذا.

وإلى جوار القراقوز كان الفنانون المسرحيون الشعبيون من أمثال جورج دخول يشاركون في عروض مسرحية منوعة في المقاهي والمسارح، وكانت هذه العروض تتألف من الغناء، وخاصة القصائد، ومن الرقص الشرقي، مع غناء من الراقصة الأولى، ثم يأتي الفاصل الفكاهي الذي يقدمه جورج الذي ابتكر لنفسه شخصية المهرج: كامل الأصلي، وهو مهرج تعرفه الفنون الشعبية في العالم كله: يجمع بين الذكاء الفطري وبين الغباء، وتوقعه طيبة قلبه في أحرج المواقف، ولكنه دائما قادر على أن يخرج منها بسلام.

وإلى جانب جورج دخول كان هناك فنان شعبي آخر اسمه جميل الأورغلي، وشهرته: «كامل الأوصاف» وكان يقدم النمر الفكاهية في المسارح: مثل نمرة: البوسطجي ومقالبه، ونمرة المهراجا وعشيقته، وكانت هذه النمر تقدم بالدارجة السورية، وتعتمد على سوء التفاهم، واللعب بالألفاظ، كما تعتمد على حركات التهريج والإضحاك. وكان كامل الأوصاف يرقص أحيانا

رقصة «البالصة» وهي رقصة استعطاء من الجمهور تقدمها راقصة ما بين صفوف المتفرجين، وليس على المسرح، ومن ورائها ممثل هزلي يقلدها في حركاتها بشكل مضحك.

وإلى جانب هذا كله. كانت هناك الفرق التركية التي كانت تزور سوريا بين الحين والحين، وأشهر هذه الفرق: فرقة أرطوغرل بك، وكانت فرقة ذات صيت كبير وتقاليد مسرحية محددة، وإليها تعود الفصول الأرطوغرلية الارتجالية التي ذاعت وقتها. وكانت هذه الفصول تعتمد على الارتجال، اعتمادها على الحركة، وكانت فكاهتها تستخدم النكتة وسرعة الخاطر، ولكنها لا تنحدر إلى الإسفاف. وقد ظلت هذه النمر تقدم بعد المسرحية الكبرى إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، ثم ما لبثت فصول كشكش بك الريحانية أن احتلت بعدها الميدان، وأخذ يقدمها الفنان حسن حمدان، الذي كان يقدم شخصية كشكش بك، تأثرا بأمين عطا الله الذي عمل عنده، والفنان محمد علي عبده الذي كان يقدم شخصية البربري على طريقة علي الكسار.

وطوال استعراضه للنشاط المسرحي الذي ساد سوريا بعد القباني، لا يكف الأستاذ عدنان عن ذكر الهوة التي تفصل بين جهود المسرح الجاد، وجهود المسرح التجاري، الذي كان يعتمد على الفنون المختلفة التي ذكر بعضها آنفا. ويبدو واضحا من كتابته أنه يعلي شأن المسرح الجاد، الذي أخذ على السنين «يتحرر» من سلطان الفكاهة والرقص، والتهريج الشعبي، وينصرف إلى ما يسميه «المسرحية العادية» أي التي لا تعتمد إلا الكلمة وحدها.

غير أن هذه الهوة ما كان ينبغي لها أن تقدم لو أن الفنانين الجادين الذين أتوا بعد القباني، لم يتخذوا ذلك الموقف التقليدي: موقف احتقار الفنون المسرحية الشعبية، ولم يصروا على أن يقدموا فنهم «الراقي»، الخالص، الذي لا «يشوهه» فن القراقوز وفن المهرج، وفن الممثل المرتجل!

ذلك أن هذا الفن «الصافي» هو الذي وسع الهوة بين ما كان الشعب يعرفه ويريده، وبين ما كان الفنانون الجادون يودون تقديمه للشعب، على سبيل تعريفه بأفضل ما ظهر في العربية من موضوعات محلية، وأخرى مترجمة أو مقتبسة عن أصول عالمية.

كان من الواجب إذن، ألا يعمل الفنانون المخلصون العديدون الذين ذكرهم الأستاذ عدنان بن ذريل في كتابه القيم، بمعزل عن وجدان الشعب وعن تقاليده، وما ترسب في أرواح أفراده من صيغ مسرحية شعبية، كان ينبغي الإفادة منها، لا تنحيتها جانبا في احتقار.

غير أن هذا الالتحام بين فن الشعب وفن مثقفيه لم يتم، وهذا هو السبب الأساسي في تعثر النشاط المسرحي السوري طوال السنوات التي سبقت تدخل الدولة في عام 1959.

من أجل هذا لم يقم، طوال تلك السنوات، الكاتب المسرحي الذي يعبر عن وجدان قومه تعبيرا عميقا، يؤهله لأن يصبح كاتبا قوميا. ولو أن مثل هذا الكاتب كان قد قام، لهداه حسه المسرحي، المرهف إلى ضرورة الإفادة من فنون الشعب في مسرحياته.

وعلى النقيض من الأستاذ عدنان، يتجاهل الدكتور أحمد سليمان الأحمد النشاط المسرحي الشعبي في سوريا قبل 1959، ويقول في مقال له نشرته مجلة: الأدباء العرب [2]. إن مسرح ما قبل الستينيات، كان مجرد «نصوص أدبية» كتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب المسرح، دون أن يكون لديهم فرصة جدية كي تعرف أعمالهم طريقها إلى التنفيذ. ويذكر الدكتور أحمد سليمان الأحمد عددا من هذه المسرحيات كتبت ابتداء من عام 1936 حين أخرج الشاعر عمر أبو ريشة مسرحية شعرية بعنوان «رايات ذي قار» أثارت اهتمام الوسط الأدبي بما جاء فيها، واعتبرت أدبا رفيعا، وقدمت في حمص، فكان «الشباب المثقف ينتظر القافية أو التعبير، فإذا ما هزه من ذلك شيء تمايل سرورا وصفق، غير مقيم وزنا لشيء آخر».

ويعلق الكاتب على المسرحية بقوله: إنه ليس فيها من الواقع ما يمكن الاعتداد به، لا من الناحية الشعرية ولا المسرحية. ويضيف إن عمر أبو ريشة نفسه يبدو وقد تبرأ منها، فهو لا يثبتها بين مؤلفاته، كاملة، أو على سبيل الاجتزاء.

ههنا يكمن لب المشكلة في المسرح السوري الجاد قبل الستينيات. فهو في الأساس نص المسرح المقروء، وليس المسرح الممثل.

ويذكر الدكتور أحمد سليمان الأحمد مسرحيات أخرى كثيرة ألفت في هذه الفترة ولم تعرف طريقها إلى المسرح، منها مسرحيتان له هو وهما:

«مم وزين (1945م) والمأمونية (1947)» وكلتاهما لم تجد من يقدمها على المسرح، ويعترف الكاتب في شجاعة تحمد له بأن الأولى كان ينقصها الكثير من الفن المسرحي وأن الثانية بقيت مسرحية في حدود القراءة.

ويذكر الكاتب بعد هذا سلسلة [3] لا بأس بها من المسرحيات الشعرية كتبها أصحابها ولم يجدوا فرصة لتقديم أعمالهم على المسرح، لأنهم لم يحسنوا المعالجة المسرحية والفنية لأعمالهم.

ويبقى هذا هو حال المسرح السوري حتى الستينيات، حين أخذت تظهر بوادر نهضة مسرحية واضحة.

يقول الكاتب رياض عصمت [4] إن نهضة المسرح في سورية قد جاءت على يد كل من: رفيق الصبان وشريف خزندار، اللذين كانا قد عادا إلى سوريا من فرنسا بعد أن تدربا على أيدي الفنانين الكبيرين جان لوي بارو وجان فيلار، فأخذا يقدمان نماذج من المسرح العالمي، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية، تضمن ـ في الوقت نفسه ـ إقبال الجماهير. وأسس الدكتور رفيق الصبان في هذه الفترة أيضا نواة فرقة مسرحية، كان لها أكبر الفضل في دعم مسيرة المسرح في سوريا وأطلق على طاقمه الفني هذا اسم: «ندوة الفكر والفن».

ولم تلبث الدولة أن تقدمت لمساعدة هذا الطاقم الفني الصغير، فأسست فرقة المسرح القومي عام 1959، مستعينة بطاقم الصبان وبجهود مخرج شاب درس المسرح في أمريكا واسمه هاني صنوبر. وسرعان ما انضم إلى الفرقة مخرجون عادوا إلى بلادهم بعد أن درسوا المسرح في المعهد العالي بالقاهرة، وبهذا أخذ يتكون للمسرح السوري، على المدى، الطاقم الفني اللازم لقيام حركة مسرحية، وأصبح ينتظر المؤلف المحلي الواعي، القادر على أن يكتب نصا مسرحيا قابلا للتمثيل.

ولعله ليس من الشطط أن نقول إن هذا الكاتب المرتقب قد تمثل في الفنان المسرحي الشاب سعد الله ونوس الذي تقدم في عام 1967 بمسرحية: «حفلة سمر من أجل 5حزيران»، فافتتح بهذه المسرحية المهمة عهدا جديدا في المسرح السوري. كان ونوس قد كتب قبل هذه المسرحية خمس مسرحيات قصيرة هي: «لعبة الدبابيس» و«الجراد» و«المقهى الزجاجي» و«جثة على الرصيف» و«الفيل يا ملك الزمان». كما كتب مسرحية طويلة من جزأين

هما: «حكاية جوقة التماثيل» و«الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا». وهي أعمال تتسم بالتجريد والإغراق في استخدام الرموز، والاعتماد على الأشكال المسرحية الغربية التي كان ونوس قد تعرف عليها إبان معاينته للمسرح الغربي[5].

والبطل في هذه المسرحيات جميعا هو «الإنسان الفرد على حدة»، بصراعاته ومعاناته ووحدته. وهو إنسان محاصر ومطارد ومحكوم عليه أحيانا. هذا اللجوء إلى الداخل جعل بناء المسرحيات يعتمد على المونولوجات الطويلة التي تقترب من شكل الرواية[6].

ثم كتب سعد الله ونوس المسرحية التي فجرت قضية وقدمت للمسرح العربي المعاصر شكلا جديدا عليه، هو شكل المسرحية المرتجلة، وذلك حين تقدم في عام 1967 بمسرحيته النابضة: «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» وتلت هذه المسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» وهي أيضا تسعى إلى كسر الإيهام، ومزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد.

ثم جاءت من بعد مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» وفيها أيضا سعى الكاتب إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح القباني، وقدم إحدى مسرحياته بالفعل داخل إطار من التعليق الجاري، الذي يأخذ شكل الارتجال، دون أن يكون مرتجلا بالفعل.

وفي هذا العام (1978) أخرج سعد الله ونوس مسرحيته الفاتنة: «الملك هو الملك» وفيها استخدم بلباقة فنية كبيرة إحدى حكايات ألف ليلة، تلك التي تروي كيف أن هارون الرشيد قد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب وزيره في جولة ليلية، سمعا خلالها من يقول «آه لو كنت ملكا، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا. فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجعل منه خليفة لمدة يوم واحد ...» إلى آخر الحكاية. كما يفيد ونوس أيضا من حكاية أخرى من ألف ليلة هي حكاية هارون الرشيد الذي خرج ووزيره متخفيين طلبا لبعض الأنس، فوجدا رجلا يتزيا بزي هارون الرشيد ويتخذ لنفسه وزيرا وسيافا، وأتقن هذا التمثيل كله حتى ليحار المشاهد ولا يدري أي الرجلين هو الخليفة الحقيقي.

ومسرحية «الملك هو الملك» تعتبر في رأيي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة. وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى

الآن لتطويع تراث ألف ليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية. الملك في مسرحية سعد الله ونوس يضجر هو الآخر ويقرر أن يعابث رعيته حتى يذهب عن نفسه السأم. وهو ملك مستبد، ظالم، واثق من ثبات عرشه، وكفاءة رجال أمنه، وخنوع شعبه. وهو لهذا يزدري الكل، بمن فيهم وزيره.

ويقع اختيار الملك على ضحيته، وهو تاجر سابق، أخنى عليه الدهر، وركبته الديون، وتآمر عليه شهبندر التجار، والقاضي، والنظام نفسه، فأصابته لوثة، فهو يحلم بأن يصبح سلطان البلاد، ويشدد القبضة ولو يومين على العباد. ينقش الختم على بياض وينقضي أمره بلا اعتراض ويشنق الشيخ طه بعمامته، وينتقم من شهبندر التجار وتجار الحرير جملة، بمصادرة أموالهم ثم إعدامهم.

في هذا الوهم يعيش أبو عزة، ومن هنا تبدأ لعبة الملك. يقرر الملك أن ينقل أبو عزة إلى قصره ويجعله ملكا، ليتلهى من بعد بتصرفات (الملك) الخرقاء.

غير أن الملك الحقيقي لا يلبث أن تصيبه صدمة كبرى. إن «أبو عزة» ما أن يتزيا بزي الملك، حتى يقبض على كل أتباعه وعلى كل من يحوطه من أشياء بيد من حديد. حتى مسؤول أمنه الذي يدخل عليه مستخفا لا يلبث أن يتضاءل وينكمش، ثم ينهار في حضرة «الملك».

ونديم الملك لا ينكر الملك المزيف. وحتى الملكة تقبل على «مليكها» الوهمي هذا تناغيه وتطعمه بيدها. وحين يقف ويصرخ صرخة مدوية تنطرح على الأرض، وتحتضن قدميه وتقبلهما مهللة: أنت ملكي وسيدي. عذبني إذا شئت. افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي!

الكل إذن يدين بالطاعة والولاء للملك الجديد. وعبثا يحاول الملك الأصلي أن يحتج، وهباء تذهب جهود وزيره للعودة إلى الموقف الأصلي الذي بدأت منه اللعبة. لقد أصبحت اللعبة جدا، وأصبح الموقف واضحا: أعطني تاجا وثيابا اعطك ملكا!

ولا يلبث الملك الجديد أن يسير في طريق الإرهاب ذاته الذي كان يسير فيه سلفه. بل إنه يمعن في هذا الإرهاب حتى ليود أن يقتل أعداءه بنفسه بدلا من أن يوكل هذا الأمر لسيافه. فالعروش لابد أن تغسل بالدماء بين

الحين والحين.

وحين تأتي أم عزة، زوجة «الملك» ومعها ابنتها عزة، تشكو حالها من ظلم التجار الذين تآمروا على زوجها فأكلوا ماله وأفسدوا تجارته، وتشكو أيضا من ظلم زوجها نفسه لها ولبنتها، لا يعرفها الملك، ولا تهزه مظلمتها، وإنما يدافع عن أعمال التجار، ويحكم على زوجها بالتجريس جزاء ما جنت يداه!

وإلى جوار هذا الخط الإرهابي الأسود، هناك خط أبيض ناصع البياض يتمثل في

الجماعة السعيدة التي تنظم نفسها في الخفاء وتتحين الفرص حتى تنقض على العرش وصاحبه.

وفي حوار رقيق وحنون يحكي عبيد، أحد أفراد هذه الجماعة لعزة حكاية التاريخ منذ البداية. فقد كان الكل سعداء، متساوين، لا يحملون هما ولا ضغينة، بل تجري حياتهم بسيطة متناغمة كالجدول العذب، حتى يأتي يوم أسود يدب فيه النشاز في حياة الجماعة. يخرج عليها أحد أفرادها، الأقوى، والأدهى بينهم جميعا، فينفصل عن الجماعة ويمزق أملاكها ويستأثر بالحصة الكبرى ويميز نفسه عن غيره ويرتدي كساء زاهيا ويتنكر، ويصبح من يومها المالك. ثم يصبح المالك من بعد الملك، وهذه أقصى حالات التنكر.

وحول الملك تتخلق جماعات متصارعة. العسكر. الأجراء والعبيد. المتسولون والمعدمون... وتستمر الحال على هذا النمط إلى يومنا هذا ولكنها لن تستمر إلى الأبد.

وتسأل عزة وهي مبهورة تواقة: متى يعود البشر إلى وجوه الناس؟ فيقول لها عبيد: يوم يأكل الناس الملك! ذلك أن كتب التاريخ تروي نبأ عن جماعة ضاقت بظلم ملكها فأكلته! في البداية شعروا بالمغص وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحت جسومهم وتساوى الناس وراقت الحياة. ولم يبق متنكر ولا متنكرون.

لقد نجح ونوس في هذه المسرحية العذبة في أن يوظف أفكاره القديمة توظيفا عضويا جميلا، وأن يضمنها شكل الحكاية الشعبية وروحها، وعذوبتها. لهذا قلت في أول هذا الكلام: إن هذه المسرحية هي أعذب رشفة من نبع التراث الشعبي ارتشفها كاتب عربي. وهي في رأيي أصفى وأرق وأنجح ما كتب ونوس.

هنا تجنب الكاتب ما كان يسند إليه في السابق من استخفاف بجموع الشعب، واعتبارها كما قابلا للتشكيل حسب رغبة أي طاغية.

وفي «الملك هو الملك» درس سياسي واضح، وهو أن تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها. حتى تصح الجسوم، وتلمع الوجوه بالبشر كما كان الناس في سابق الزمان.

ولا يخرج ونوس هنا طويلا عن روح المسرح المرتجل الذي عشقه منذ «سهرة من أجل 5 حزيران». فالمسرحية تبدأ، وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها، وتؤكد للمتفرج أن ما سوف يراه هو لعبة... ويكون بين أفراد الجوقة ـ عدا شخصيات المسرحية البارزة ـ شهبندر التجار والشيخ طه وكلاهما يحمل بعض الدمى يحركها بخيوط.

فالمشهد إذن يبدأ كمسرحية عرائسية... ولا تلبث الجوقة أن تبدأ في اللعب ويكتشف الناس أن اللعب مسموح به، بينما يرد السياف بقوله: بل ممنوع. ونعرف أن الحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم الأزل. فلا الطغاة يسمحون ولا الدهماء تكف عن الطلب. ونعرف أيضا أن الخيال مسموح به، ومن هنا تبدأ اللعبة التي تجذب إليها أبو عزة والملك معا، لعبة التنكر، وادعاء الامتياز.

وتنتهي المسرحية كما بدأت. أفراد الجوقة مع الملك الجديد... والشيخ طه وشهبندر التجار في الركن المقابل. والملك الأصلي يقول:

ـ قولوا... كانت لعبة. والملك هو الملك. أنا هو. هو أنا ويرد الملك الجديد:

ـ لعبة؟ ربما كانت لعبة. (لهجة إصدار الأوامر من الآن فصاعدا): اللعب ممنوع.

والوهم ممنوع

والخيال ممنوع

والحلم ممنوع

ويضيف زاهد، أحد أفراد الجماعة الثورية:

ـ وحتى لو تغير الملك فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.

ويقول عبيد:

ـ ينبغي أن نتواقت مع اللحظة. لا نبكر ولا نتأخر.

زاهد: ألم تقترب هذه اللحظة؟

عبيد: إنها ليست بعيدة على كل حال.

ثم ينزع الشخوص أدوارهم وملابسهم ويتوزعون على شكل كورس يخاطب المتفرجين ويحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها، فهبت تأكل مليكها.

ها هو ذا المسرح الشعبي ـ أخيرا ـ يجد من يستخدم أسلوبه وحيله وقدرته الفاتنة على اجتذاب الجماهير، ثم يجعل من هذا المسرح عملا يمكن تمثيله وإمتاع الجماهير به، وفي الوقت نفسه يكون هذا كله أدبا لاشك فيه.

ومن كتاب المسرح السوري الجديرين بالاعتبار: مصطفى الحلاج، الذي كتب عدة مسرحيات هي: القتل والندم (1956) والغضب (1959) «واحتفال ليلي خاص في دريسدن» و«الدراويش يبحثون عن الحقيقة» (1970). والمسرحية الأولى تتحدث عن نضال الشعب التونسي في سبيل الحرية، وفيها يجعل المؤلف بطله واقعا في صراع بين واجبه الثوري، وعاطفته الذاتية، ذلك أنه مضطر إلى قتل والد حبيبته، الذي يتعاون مع الاستعمار[7].

وفي مسرحية «الغضب»، يصور الحلاج نضال الجزائر وفظائع التعذيب الذي كان يوقعه المستعمرون الفرنسيون بالمناضلين الجزائريين. ولعله يشغل نفسه أيضا بفظائع التعذيب النازي لضحاياهم، وصمود كثير من هؤلاء الضحايا في وجه طغيان الفاشية [8].

وفي المسرحية الأخاذة: «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» يضع المؤلف يده على موضوع بالغ الخطورة في دول العالم الثالث، ألا وهو ظاهرة التعذيب، التي سبق أن لفتت أنظار الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر فأعد دراسة عن التعذيب في القرن العشرين.

وبطل «الدراويش» مواطن مسالم اسمه درويش عز الدين، كان يعيش مع زوجته وأولاده الأربعة، عيشة هينة، ظن فيها أن البعد عن القضايا العامة فيه راحة وطمأنينة معا.

غير أن سوء حظه يشاء أن يقوم شخص آخر يحمل نفس الاسم بعمل سياسي ما ضد النظام القائم. ويعتبر ذلك النظام أن عمل درويش هنا هو محاولة لقلب نظام الحكم بالقوة، فيسلط على درويش المسالم زبانيته

المحققين، الذين وقع في أيديهم رجل يحمل اسم المتهم، فأصبح من واجبهم التلقائي أن يثبتوا أن درويش المسالم هو نفسه درويش الثوري.

وعبثا يحتج درويش بأنه ليس الآخر. غير أن هذا «التفصيل» «التافه» لا يهم الزبانية في شيء. إنما يهمهم بالدرجة الأولى أن يقدموا متهما ما، وملفا ما، يحمل اعترافا بارتكاب الجرم. ذلك أن جهاز الملاحقة ينبغي أن يعمل، ويعمل دائما. لا يهم أن يكون عمله صحيحا في الحقيقة، وإنما المهم أن يعمل بصورة ما، ويقدم نتائج ترفع إلى الرؤساء.

وحين يصر درويش عز الدين على أنه ليس درويشا الآخر، يكون نصيبه أن يرسل إلى المستودع حيث تتلقفه أدوات التعذيب الكفيلة بانتزاع أي شيء منه: أنه هو درويش الآخر، وأن أولاده هم ثلاثة لا أربعة، وأنه حداد يعيش في شارع ما، وأنه تورط في عمل سياسي ضد النظام، بل إنه تآمر بالفعل مع آخرين على هذا النظام. وهنا ينشأ أمام درويش عالمان. العالم الذي كان يعرفه إلى وقت قريب، والعالم الآخر الذي يبلغ حدود الكابوس، والذي يحويه ملف سجلت فيه جرائمه.

وبين العالمين يقوم في نفس درويش صراع مرير. فهو يريد من صميم قلبه أن يعود إلى حياته الرخية السابقة، ولكن عقله، وقد وعى شيئا خطيرا جدا بالفعل، يأبى له أن يعود مسيرته الأولى. أما هذا الشيء الخطير فهو أن العالم هو المؤامرة. كل ما فيه مرتب ومنظم بحيث يعمل جهاز البطش ضد كل من يطاوله، وحيث نظام القضاء، هو الآخر يعمل في ظل قانون يحده قانون زبانية البطش من كل اتجاه.

ويتجسد هذا الصراع في المشهد الثاني من المسرحية حين يحلم درويش بأن زوجته زينة وامرأة أخرى اسمها صبيحة هي زوجة المتهم الحقيقي - هاتين المرأتين تتنازعانه بشكل عنيف. للأولى الحق فيه بوصفه زوجها ووالد أطفالها، والثانية تدعوه إلى طريقها لأن درويش لا مفر أمامه سوى أن يضحي. فما قيمة حياته من بعد، الآن وقد عرف الحقيقة المرة، وهي أنه لا أمان هنالك، ولا قرار لرجل أو امرأة أو طفل في وجه البطش المعلن والمستخفي!

فإذا كان العالم نفسه مؤامرة، فلا بد لدرويش وقد وعى المؤامرة وعرف أسبابها وحدودها - لابد له من أن يقدم نفسه فداء للثورة ضد النظم

المعادية للإنسان. ذلك قدره ومصيره، ولن يستطيع الإفلات منه، مهما فعل. ذلك أنه في عبارة الشاعر الإنجليزي وليم بليك «قد فقد براءته».

لهذا، يستجيب درويش لدعوة صبيحة بأن يمضي في طريق الثورة. وحين يسألها: أمضي دون سلاح... أين سلاحي؟ تقول له: سلاحك هو الرؤية. سلاحك أن تعرف وتدرك وتبصر.

وفي المشهد الثالث من المسرحية يمثل درويش أمام المحكمة. القاضي يريد له أن يعترف حتى يستطيع أن يستخدم في حالته ظروف التخفيف، ودرويش مصر على أن يواجه القاضي بالموقف الصعب التالي: إما أن يصدق ما يقول درويش في القاعة وإما أن يصدق ما يحتويه الملف من جرائم ملفقة.

وحين يركن القاضي شيئا ما إلى جانب درويش يتحرك على الفور ممثلو الملاحقة والبطش ليعيدوا القاضي إلى حيث يجب أن يكون: منفذا لقانون ظالم يعتمد على التعذيب وتشويه الإنسان كي يقدم أدلة دامغة على جرائم لم ترتكب، فيضطر القضاء إلى إدانة مرتكبي هذه الجرائم الوهمية.

ويصور درويش للقاضي حالته في خطاب بليغ حقا، ويقول له إن المحققين هم سبب خراب العالم. وأن العالم مهتز، قائم على قشة، وإذا استمر المحققون في ملاحقة البشر فسوف ينقض العالم على رؤوس الناس أجمعين ويسأله القاضي: أنت بريء!؟

فيجيب درويش: كنت بريئا قبل أن يلحقوا بي.

ويصر القاضي: بريء أم مذنب؟ أجب. فيقول درويش:

لست بريئا ولا مذنبا. أنا متضامن مع العالم.

وبوحي من هذا التضامن لا يجد درويش بأسا في أن يضحي به هو شخصيا، شرط أن ينجو باقي الدراويش الباحثين عن الحقيقة.

غير أن القاضي في النهاية ـ هو جزء من النظام، لذا فهو يرفض منطق الفداء من أجل الثورة، لأن واجبه هو الإبقاء على النظام وليس محاربته. ومن ثم يقضي على درويش بالإدانة، ويحكم عليه بالموت:

درويش: (يصرخ بأعلى صوته) الموت لدرويش التاجر والمعلم والعامل والفلاح والكبير والصغير الموت لجميع الدراويش على هذه الأرض البائسة.

ثم تنتهي هذه المسرحية الأخاذة ودرويش يقول:

لو عرف الكل فلن يذهب قتلي عبثا.

وبهذا يموت صامدا، قويا شهيدا وشاهدا ضد عصره.

ويثبت أن روح الإنسان أقوى من أن تكسر، وأن البطش إنما ينال الأجسام وهو عاجز عن أن يصيب الأرواح.

ومصطفى الحلاج لا يخصص زمانا ولا مكانا لمسرحيته، ذلك أن موضوعها هو موضوع عام: الإنسان الحر أمام قوات العسف.

هل يصمد أم ينهار؟ موقف تكرر عبر التاريخ. جاليليو. الحلاج.

أرثر ميللر أمام محكمة ماك أرثي... إلى آخره.

والمؤلف ينجح أيما نجاح في عرض الموقف وتعزيزه، وشد القارئ أو المتفرج إليه، بحيث نتابع مصير البطل بكثير من العطف والرثاء، ونشعر بأننا إن لم نكن دراويش بالفعل، فنحن كذلك بالإمكان.

لهذا تصبح المسرحية حدثا خاصا وعاما في وقت واحد. ويصبح درويش المسرحية هو الاسم العربي لشهداء الحرية عبر تاريخ الإنسانية الطويل.

هذه مسرحية قوية بالفعل، وإن كان موضوعها وصراعها الداخلي في معظم الأحيان هما أقرب إلى فهم الخاصة من رواد المسرح ومريديه، فهي مسرحية للقلة الواعية، وليس للجماهير العريضة.

ويلفت النظر بين الكتاب الشباب في المسرح السوري مسرحيات ممدوح عدوان.

كتب ممدوح عدوان مسرحية: «المخاض» الشعرية، وكتب مسرحية ثانية بعنوان: «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» ومسرحية: «كيف تركت السيف؟» ومسرحية: «ليل العبيد» ومسرحية: «هاملت يستيقظ متأخرا».

وقد وصلتني من هذه المسرحيات الخمس المسرحيات الثلاث الأخيرة. وفيها يتأمل ممدوح عدوان موضوع «عجز القادرين على التمام»، فيجعله النغمة الرئيسية السائدة في كل مسرحية.

في مسرحية: «كيف تركت السيف؟» يعالج المؤلف موضوع التهييج السياسي الذي كان يقوم به أبو ذر الغفاري في محاولة إقامة العدل بين الناس، وضمان أن تعطى فضول أموال الأغنياء إلى الفقراء. وممدوح عدوان يرى في أبي ذر إنسانا مخلصا، صادقا في دعوته، غير أنه ـ لسوء الحظ ـ يتوجه بهذه الدعوة إلى من لا يأبه بها ـ في القليل ـ ولمن يقاومها بالفعل

والقول لأنها في غير مصلحته. ذلك أن أبا ذر راح يخاطب الأغنياء، محاولا إقناعهم بالحسنى بأن ينزلوا عن شيء من ما لهم للفقراء.

غير أن أبا ذر يفشل في مهمته هذه شر فشل، فلا هو ضمن اهتمام الأغنياء بكلامه، ولا هو وصل إلى صفوف الفقراء - أصحاب القضية - وجندهم، وسلحهم بالوعي: كي يثوروا ثورتهم.

قد كان من واجب أبي ذر أن يقرن الدعوة بالسيف. غير أنه لا يفعل، ومن هنا يطارده السؤال في المسرحية: «أبا ذر، كيف تركت السيف»؟

إن ممدوح عدوان ينظر إلى موضوعه من خلال فكرة يبدو مقتنعا بها وهي أن أغنياء الجاهلية قد اعتنقوا الإسلام رياء، ورغبة في تحويله من ثورة إلى دولة. ومن هنا جاءت الفتنة في عصر عثمان.

والمؤلف يستخدم أسلوب المسرحية داخل المسرحية لكي يعرض حوادث الفتنة أيام عثمان فهو الموضوع الرئيسي في المسرحية، وإطاره حفل يقام في الزمن الحاضر، يأتي إليه رجل من تاريخنا القديم، جاء عبر القرون الماضية ليرى كيف انتهت القصة البشرية.

يجوس الرجل خلال الحضور ثم يحاول العودة من حيث أتى، بعد أن رأى ما لم يسره. فالحال مازال كما كان على أيامه: تخمة أبناء الطبقة العليا من عرق الطبقات الدنيا.

ثم تقدم محاولات أبي ذر الغفاري أن يغير في هذا الوضع الظالم. وحين يفشل تواجهه المشكلة من جديد: كيف ترك السيف وهو يعلم أن محمدا: رسول الله، وأبا بكر من بعده، قد امتشقا الحسام دفاعا عن مبادئ الدين الجديد؟

ويعترف أبو ذر بأن كلماته لم تفعل شيئا، ويتعلم الدرس المستفاد ولكنه يركن إلى شيء من اليأس. إلى أن يقول له رئيس المجموعة في المسرحية إن الناس مازالوا بحاجة إليه. فليخلع ثوب الماضي وليرتد ثوب العصر الحديث.

ويتم هذا بالفعل وينزل أبو ذر المعاصر هذا إلى الناس. غير أن جنديا في لباس مدني سرعان ما يظهر لمتابعته، مكلفا من السلطات بأن يندس في صفوف الفقراء ليقبض على أبى ذر المعاصر من واقع كلامه وتنتهي المسرحية. ورئيس المجموعة يخاطب الجمهور:

يا سادة...

لم تكتمل القصة حتى الآن
لكن نهايتها فيكم...
فأبو ذر فيكم...
ومعاوية وعثمان فيكم
ونهاية هذي القصة تعتمد عليكم
فإذا جاء أبو ذر يدعوكم...
قوموا معه.....
وليحرص كل منكم أن يتبعه...
وإذا قتلوه فليخرج من بين صفوفكم ألف أبي ذر.

وفي مسرحيته: «ليل العبيد» يعالج المؤلف التاريخ الإسلامي معالجة عصرية، فالإسلام عنده ثورة قادها محمد (ص) لحساب الفقراء، فلما انتصرت الثورة، ونجح محمد في أن يقيم قواعد نظام جديد، تسلل إليها الأغنياء ليركبوا موجة الثورة، وليبقوا على القيم القديمة في داخل النظام الجديد.

ويعرض ممدوح عدوان في مسرحيته موضوع العبيد وموقفهم إزاء الثورة التي جاء بها محمد. هناك بلال الذي يعتنق الدين الجديد في حماس، ويحول حماسه هذا إلى قتال فعال دفاعا عن دينه.

وهناك وحش، العبد الذي يريد أن يتساوى مع أفراد طبقة الموسرين فهو يستخدم حربته دفاعا عن تطلعاته هذه. يقتل حمزة بإيعاز من هند، ثم يكتشف أن هذا الفعل لم يحقق له المساواة التي يطلبها. إن مثله الأعلى هو عنترة، العبد الذي كسب الحب والرئاسة معا، غير أنه لا يفوز بأي من هذين المغنمين. فلا هو دافع عن الدين الجديد دون تردد. ولا هو كسب احترام الموسرين. إنه لم يفعل شيئا بحربته هذه، لهذا ينتهي وهو يائس أشد اليأس، يغرق نفسه في الخمر إغراقا ويصيح في وجه بلال: لقد انتهى كل شيء. دعني... لقد تعبت.

فيقول بلال: **أما نحن فلم نتعب. سنظل نصارعهم... في كل مكان. في السر والعلن. حول الخليفة وبين الفقراء. نحن أكثر والمستقبل لنا.**

ويقدم ممدوح عدوان في مسرحيته دراسة فاتنة لشخصية الشاعر الحطيئة ـ القميء، الضائع النسب، الذي لا يرى له مكانا في الثورة الجديدة،

ولا هو يرغب في أن يحطم النظام القديم. كل همه أن يكسب لقمة العيش لأولاده. وفي سبيلها يفعل كل شيء: يهجو ويمدح. يسلم ويرتد. ولا يستطيع أبدا أن يرتفع عن مطلبه الوحيد، وهو: مجرد البقاء.

وكما وجد ممدوح عدوان في «كيف تركت السيف؟» أن الأغنياء قد سرقوا ثورة الفقراء، كذلك يجد في مسرحية: «ليل العبيد».

والثورة والموقف الواجب اتخاذه منها هو أيضا موضع مسرحية: «هاملت يستيقظ متأخرا».

إن عيب هاملت في نظر المؤلف ليس تردده، وإنما هو انشغاله بقضية خاصة، أعمته عن القضية العامة. فالثأر من قاتل الأب شيء غير مجد. فلو قتل كلوديوس بالفعل، لحل محله كلوديوس آخر. الواجب هو اجتثاث النظام من جذوره. ذلك النظام الذي يفقس الشر وينتج الجريمة والرشوة والفساد والبغاء.

لم يسمع هاملت قول ذلك الممثل الشعبي الذي أراد أن يستخدمه لمسرحيته. قال له الممثل: «يقولون في الأحياء الفقيرة إن كل من في القصر منهمكون في تأمين الصفقات وفي تهريب رؤوس الأموال. أشياء من هذا القبيل».

ويقولون عن هاملت إنه أشرف من في البلاط. ويقولون أيضا إن هاملت لم يسرق لأنه منشغل بالسكر والثقافة.

ويستخدم ممدوح عدوان مسرحية شكسبير استخداما ذكيا، كي يسقط أشياء وأشياء على الوضع العربي المعاصر. فهذا هو كلوديوس الملك الجديد، قد قتل أخاه وتزوج زوجته، وتسلم عرشه، ثم أخذ يتحدث عن أفكار الماضي المتحجرة، وضرورة الخروج من إسارها إلى عهد جديد، تتم فيه المصالحة مع عدو المملكة التقليدي: فورتينبراس.

وبهذا يدعى فورتينبراس إلى زيارة الدانمرك، وتعقد معه اتفاقيات للتبادل التجاري. يشترط فيها فورتينبراس أن يسود الأمن مملكة الدانمرك، لأن أصحاب رؤوس الأموال لن يضعوا أموالهم في بلد تسوده الفوضى. ويلمح فورتينبراس إلى أن الفوضى هذه، ليست شغبا محتملا يمكن أن يقوم به الشعب، بل هو يتركز في هاملت، وما يمثله للناس، وما يدعو الناس إليه.

لهذا يتقرر محاكمة هاملت والتخلص منه في مبارزة صورية.

وبالفعل يموت هاملت في هذه المبارزة المدبرة بينه وبين لا يرتيز. يموت مقابل فرد واحد.

ولكنه يستحق ذلك الموت بالفعل، فهو لم يسمع كلام الممثل الشعبي الذي نصحه قبلا: «بدل أن تفاجئك الأمور الصغيرة، مثل خيانة روززكرانتس، يجب أن ترى ما يجري في مركز الأحداث. يجب أن تتولى العرش وتوقف التيار الذي يفسد الناس وأن توقف تسرب ثروات الوطن وأن توقف هذه المصالحة الخيانية».

غير أن هاملت لا يفعل هذا، وإنما يكتفي بأن يهين خصومه ويسبهم. ويسخر الممثل من هذا الأسلوب العقيم ويطلب إلى هاملت أن ينزل إلى الفقراء فهم سوف يتحمسون له - لا محالة - إن وجدوا أنه متحمس لقضيتهم.

ولا يفعل هاملت هذا، لأنه يقتضي منه أن يقتل الملك، والقتل حرام! وحين تضيء شمس الحقيقة كاملة في نفس هاملت، يكون في طريقه إلى الموت الوشيك.

إن هاملت يستيقظ متأخرا ....!

إن ممدوح عدوان كاتب مسرحي واع وواعد معا، والمسرحيات الثلاث التي تقدم ذكرها تشير بوضوح إلى بزوغ نجم مؤلف مسرحي جاد ومتمرس، يستطيع أن يرفد الجهود التي قام بها سعد الله ونوس في مجال إنتاج المسرحية القابلة للتجسيد.

ويكتب للمسرح السوري أيضا الكاتب والمخرج المسرحي علي عقله عرسان. ويذكر الدكتور أحمد سليمان الأحمد له عدة مسرحيات لم تصلني نصوصها وهي: «الشيخ والطريق»، ويصفها الدكتور أحمد بأنها متأثرة تأثرا حرفيا بالكاتب صمويل بيكت، خاصة من حيث العبثية المفتعلة فيها.

ويذكر الكاتب أيضا مسرحية «الفلسطينيات» وهي مسرحية شعرية والدكتور الأحمد يرفضها هي الأخرى، لضعف الأداة الشعرية عند المؤلف. وهو يري أن المسرحية تحمل شعارات سياسية وتقدمية كثيرة، صحيحة وضرورية، كما أنها صورت واقعا مؤلما، ولكنها لم تستطع أن ترتفع عن الواقع المأساوي... وتكون أثرا مسرحيا فنيا مقنعا.

وكتب علي عقله عرسان أيضا مسرحية «زوار الليل» وتدور - حسبما

يقول الدكتور الأحمد - حول زوجين لا تقوم بينهما آصرة الحب، وإنما هناك شبح امرأة قتيل، يلح على عودة الزوج ويريد أن يستبد به. ثم يضيف الأحمد: إن المسرحية فيما يتراءى له عودة من علي عقله عرسان إلى مسرح يوسف وهبي أو مسرح عزيز أباظة. وأنها لم تعالج موضوعها بالعمق الذي يسمح بتصنيفها ضمن المسرح النفسي.

وقد وصلت كاتب هذا الكتاب ثلاث مسرحيات لعلي عقلة عرسان هي: «الغرباء» و«السجين رقم 95» و«عراضة الخصوم».

وتحكي مسرحية «الغرباء» عن قرية جاءتها طائفة من الغرباء ذات يوم متمسكنة، تطلب المأوى، فانقسم أهل القرية بإزائها قسمين قسم يمثله الشاب يوسف، وهو يحذر القرية من قبول الغرباء ويقول إنهم طردوا من قرى كثيرة قبل مجيئهم، لأنهم ما أن ينزلوا مكانا حتى يبذروا فيه بذور الشقاق، ثم يقوم النزاع المسلح وتسفك الدماء. وقسم ثان من أهل القرية يمثله الشاب مصطفى، شاب عربي طيب القلب، يرى أنه مما يجافي الروح العربية المضيافة أن يرد قوم جاءوا يطلبون المأوى.

ويطول الكلام وتبادل الحجج بين يوسف ومصطفى، فيقرر الأخير أن يدخل الغرباء إلى المكان الذي يسكن فيه ويجعل لهم هناك مأوى.

وبالفعل يدخل الغرباء، ويحتلون المكان المعطى لهم، ثم يتزايد عددهم، ويبدو واضحا أنهم يتصرفون وفق خطة موضوعة. يساعدهم على تنفيذها رئيس مخفر المنطقة، ثم يأخذون يجلبون السلاح خفية ويتحصنون في موقعهم حتى يصبح ممتنعا على أهل القرية.

ثم تدور أحداث كثيرة من بعد: يقتل مصطفى بيد رئيس جماعة الغرباء واسمها في المسرحية: «جماعة أبي داود». يقتل مصطفى ويتهم بالجريمة يوسف، لسابق الخلاف الذي دب بينه وبين القتيل حول دخول الغرباء. وينفى يوسف من القرية، بدعوى الحفاظ على حياته من انتقام أهل القتيل، بينما يستفحل نفوذ جماعة أبي داود، فينتقلون من المسكنة إلى الغطرسة، ويتحدون مختار القرية وسائر أهلها، وتقع بينهم وبين الأهالي المعارك المسلحة، فيهزم الأهالي، وتنهار روحهم المعنوية، وتروج بينهم أسطورة أن عدوهم لا يقهر.

ثم يعود يوسف من بعد، وقد أثبتت الأيام صدق رؤيته للأمور. ويأخذ

في إقناع المختار وشباب القرية بضرورة التصدي المسلح والمخطط للعدو، فيقتنع الأهالي ـ الشباب منهم خاصة ـ بعد لأي، لكثرة ما تجرعوا من غصص الهزيمة، ثم يدخلون معركة كبرى مع عدوهم يكون لهم فيها النصر، ويثبت بالدليل العملي أن المختار كان على حق حين كان يجادل مخالفيه في الرأي قائلا: إن القرية لم تهزم. لم تفقد روحها، وإنما هي عانت ـ فقط ـ من مرارة الهزيمة.

هذه هي حكاية المسرحية التي كنى بها المؤلف عن مأساة فلسطين. ولعل اتخاذه طابع الحكاية أو الأمثولة مسؤول إلى حد ما ـ عن هذا التبسيط الشديد الذي يلف المسرحية وأحداثها. فإننا لا نعرف سببا وجيها لتأييد مصطفى للغرباء ولتماديه في استباق أهل القرية لاستضافة الغرباء، ووضع الجميع ـ بهذا ـ أمام الأمر الواقع.

كما أن يوسف في خصومته للغرباء لا يصدر إلا عن كلام عام. وتردد المختار والناس الشباب يصور كأنه نابع من داخل أنفسهم ولا سبب خارجيا يدعو إلى قيامه.

كذلك يلجأ المؤلف إلى التصوير المبسط للعدو الصهيوني، فهو يهودي تقليدي يتظاهر بالمسكنة ويتاجر بشرف نسائه كي يتمكن من الأرض التي يسعى لاكتسابها. وليس أبعد من هذا عن الحقيقة في وصف العدو الصهيوني وتجاهل ارتباطاته الدولية العديدة واعتماده على التقدم التكنولوجي البالغ التعقيد، وعلى حملات الدعاية المنظمة في كسب الرأي العام العالمي.

كما أن هذا التصوير يعفي بعض العرب من مسؤولية وقوع فلسطين في أيدي الصهاينة. ذلك أنه يذهب إلى أن الذين أخطأوا إنما أخطأوا بحسن نية، والذين تنبهوا لم يفعلوا سوى الصياح!

أما مسرحية: «السجين رقم 95» فهي أحسن حالا، وأكثر إقناعا بكثير من الغرباء، فهي تختار موضوعا واحدا محددا وهو الصراع بين قوات البطش والملاحقة في بلد عربي ما.

والمؤلف هنا يخلق موقفا دراميا يشد المتفرج إليه، وهو جو السجن وما يدور فيه من أحداث، أبرزها ذلك الصراع المرير بين قوة يرأسها ثابت وأخرى يرأسها مثبوت.

وأمام هذا الصراع يؤخذ الناس بجرائم لم يرتكبوها ويقضى في أمرهم

بلا محاكمة، بل يصنفون تارة على أنهم مجرمون، بعضهم يستحقون عشر سنوات، وبعضهم الآخر السجن المؤبد، والبعض الثالث الإعدام. ثم يتغير هذا الوضع أثناء محاولة تصنيف المسجونين فينتقل بعضهم من المؤبد إلى عشر سنوات أو من عشر سنوات إلى الإعدام وهكذا.

وفي أول الأمر يبدو ثابت وكأنه الآمر الناهي والفيصل في كل الأمور. ثم يظهر مثبوت ويستعرض هو الآخر عضلاته. وينتقل الكلام بينهما من طور الإغلاظ إلى طور التراشق بالتهم، ثم إلى تبادل الكلمات.

وهنا يحيل المؤلف الموقف إلى حلبة ملاكمة حقيقية، محاولا استدرار الفكاهة من موقف السجين رقم 2 الذي يصر على أن تكون للعبة قواعد معروفة، فيضرب مرارا من قبل المتصارعين.

وتنتهي المسرحية والسجين رقم 2 يصيح:

لن أتفرج. مللت الفرجة لابد لهذه اللعبة من نظام. لابد أن يكون لنا دور غير الفرجة. تعالوا نأخذ دورنا. تعالوا إلى الحلبة. هيا تعالوا.

وفي مسرحية: «عراضة الخصوم» تقوم أم شهيد ما في حرب أكتوبر بالاحتجاج العملي على اتفاقية سيناء، وتصفها بأنها خيانة لدم الشهداء.

وتستنفر هذه الأم، وهي عجوز في الستينيات، من تراهم جلوسا في مقهى، متهمة إياهم بالبلادة وفقدان الحمية. ويهزأ بها ظافر وهو رئيس جماعة من جماعات الملاحقة بينما يشجعها حسان، وهو رئيس جماعة مضادة للأولى.

ويحاول الاثنان الاتفاق فيما بينهما على صد هذا المد الشعبي الذي تمثله الأم، ومن التف حولها، فينظمان مظاهرات مماثلة، تقودها أمان لشهيدين وذلك قصد التشويش على المظاهرة الحقيقية.

غير أن هذا المكر لا يجدي. فإن إحدى الأمهات «المستخدمات» تنهار ويظهر بوضوح أنها مقودة لا قائدة.

وتنتهي المسرحية والأم الأولى تقود المظاهرة حاملة المشعل، ووراءها أبو علي، الذي كان يعمل حتى ساعة المظاهرة نادلا في مقهى، يعتبره الكل هزأة، ويستخدمونه لأغراضهم المختلفة، ما بين طيب ومريب فجاءت المظاهرة وما مثلته له من حال بلده، فانضم إلى الأم، وسار في الصفوف الأولى من المظاهرة، غير عابئ بشيء، بعد أن أفلح في إقناع زوجته الشرسة

بأن كرامة الوطن تعلو على صياح الجياع من أبنائه العديدين.

وعيب هذه المسرحية الواضح أنها مخططة ومسيسة على قدر مناسبة معينة. والكاتب على كل حال لا يبدو مقتنعا بموضوعه ولا منفعلا به. ولهذا فإن أثر المسرحية في نفس قارئها لا يعدو السطح كثيرا.

ومن أبرز من قرأت لهم في المسرح السوري الكاتب وليد إخلاصي. ويرى الدكتور الأحمد أنه متأثر بالمسرح الأوروبي المعاصر أو المسرح الطليعي كما يصف وليد إخلاصي نفسه عمله. ويذهب الدكتور الأحمد إلى أن في مسرح وليد ملامح من مسرح سارتر، ويعتبر أن مسرحيات الكاتب «الأيام التي ننساها» و«طبول الإعدام» و«المتعة 21» من المسرحيات التي تعتنق فيها براعة الحوار وحيويته، مما يجذب القارئ أو المشاهد. ثم يضيف: إن وليد إخلاصي يؤمن بما يسميه «الشعر الداخلي» الذي يبقى سيد المسرحية. وهو يتطلع من خلال مواضيعه إلى «عالم أفضل في عمليتي البناء والهدم المتلازمتين». ولكنه في رأي الدكتور الأحمد ـ إنما يسرف في افتعال الحداثة.

والمسرحيات التي وصلتني من أعمال وليد إخلاصي لا ينطبق عليها الوصف المتقدم. أما هذه المسرحيات فهي: «كيف تصعد دون أن تقع؟» و«هذا النهر المجنون» و«الصراط».

وقد قدمت المسرحية الأولى لأول مرة على مسرح الشعب في حلب عام 1973، بينما ظهرت المسرحية الثانية في عدد 8 أبريل 1976 من مجلة «الأقلام» العراقية، وطبعت الثالثة في كتاب ظهر في ديسمبر من العام نفسه.

يصف وليد إخلاصي مسرحيته: «كيف تصعد دون أن تقع؟» بأنها: «كوميديا سوداء». وهو وصف له ما يبرره في المسرحية، التي تقدم لنا شخصية المتسلق المنافق الأستاذ منتصر، رجل في الأربعين، له مائة وجه تم كما تصفه قائمة شخصيات المسرحية.

هذا الرجل له طاقة حيوية كبرى، وقدرة فذة على إقناع الغير، ومهارة فائقة في ركوب كل موجة جديدة، وبراعة فذة في الخروج من المأزق. يساعده في ذلك ـ في المحل الأول ـ الفساد المستشري في البلاد، ويعينه أيضا مساعده الذي يدانيه ذكاء ونشاطا وقدرة على الخداع: مؤيد.

والمسرحية دراسة درامية في الفساد والنفاق، تقيم لهما تمثالا يقف في مكان بارز منه الأستاذ منتصر، وإلى جواره زميله في «الكفاح» مؤيد. ويعرض

لنا وليد إخلاصي بطله في مواقف متباينة: فهو بإزاء زوجته السابقة أمل، المحب المولع، النادم، الآسف على ما بدر منه في حقها من خيانة، الراغب في أن تعود إليه بأي ثمن.

وهو مع المذيعة: رجل تقدمي الآراء: جريء الفكر، يدعو إلى قيام مؤتمر لمناقشة السلبيات، لأن البلد قد شبع من المؤتمرات التي تقام وتستمر وتنتهي وهي تلح على الإيجابيات وحدها.

وهو في الأوساط الطلابية ثائر، يعمل في حركة سرية، ويرتدي ملابس جيفارا ويدعو إلى حصر الأخطاء القومية، وإقامة ندوة كبرى من أجل مناقشتها.

وهو بإزاء الفتاة الحلوة ليلى مغازل ممتاز. يستخدم معسول الكلام لإيقاعها في شباكه.

متعدد المواهب إذن، هذا الرجل منتصر. وهو يعرف كيف تنتهز الفرص، ولذا فهو دائما منتصر. وعبثا تذهب الجهود لإيقاعه في قبضة العدالة، فهو حين يفصل من رئاسة شركة مهمة، يعين أستاذا بالجامعة، وحين تطارده جهود أمل والطالب رعد والمحققين المكلفين بفحص ملفه، ينتصر عليهم جميعا، ويتخذ من والد ليلى - التي وقعت في غرامه - وسيلة للانتصار في الانتخابات العامة، فإن هذا الوالد شخصية دينية مرموقة، يتبعها ألوف من الناس.

وينتهي «نضال» منتصر به إلى كرسي الوزارة، فتتم الحكاية فصولا. وتستحق المسرحية ما وصفه بها مؤلفها من أنها سوداء. هي كوميديا مرة بالفعل، تنتمي إلى فن الكاتب الإنجليزي بن جونسون الذي كان يعرض الشخصيات النمطية ذات البعدين، ويعريها أمامنا، ويهجوها هجاء شديدا يستخرج منه الضحك المر.

ولكن وليد إخلاصي لا يستسلم كلية إلى المرارة، فهو يتوجه بفنه إلى الجمهور في ختام المسرحية، ويدعوهم دعوة صريحة إلى شجب هذا كله، والاحتجاج العملي عليه بالسلاح، بالعصي، بالأظافر، بالأسنان. المهم ألا يقف أحد موقف المتفرج من الشر المستطير الذي عرضته المسرحية بطريقة مقنعة حقا.

فهذا وليد إخلاصي يغترف من نبع مسرح عصر النهضة، وليس من

المسرح المعاصر.

أما المسرحية التالية: «هذا النهر المجنون» فهي تنبع بوضوح من فن الكوميديا الروسية كما قدمها تورجينيف وتشيخوف ـ الأخير خاصة. ثمة عجوز في الستين، مالكة سابقة للأرض، يعدو على ملكها قانون الإصلاح الزراعي، فتتقلص رقعة أملاكها، ويقل نفوذها، غير أنها غير قادرة على تبين ما حدث. إنها هي التي رعت الأرض وزرعتها وتمتعت بغلتها من أيام سلاطين الأتراك. فماذا حدث إذن؟ ولماذا يقال لها إن الأمور تغيرت؟ هي نفسها لم تتغير، فحسب الناس ضمانا أن يكون هذا حالها.

لقد بنت بجهودها القادرة بئرا على ربوة تسقي منها الزرع، ولا يطول الربوة فيضان النهر، ولا تعتمد ـ بفضل البئر ـ على ماء النهر. بينما الفلاحون الكسالى لا يفعلون شيئا، أو هم يتباطأون في العمل، ويلحون في سؤالها أن تعطيهم نصيبا من ماء البئر.

وتقبض هذه السيدة الحديدية الإرادة على أسرتها بيد من فولاذ. تسيطر على ابنها جلال سيطرة شيطانية، تعدم فيه كل إرادة وكل قدرة على التفوق فهو شبح لرجل ولا رجل. لهذا تخونه زوجته اللعوب عفت، ولا يشفق عليه إلا أخته ليلى، وهي الأخرى ضحية من ضحايا حب التسلط لدى الأم.

وتصحو الأم ذات يوم فإذا أمامها أحداث كبرى. لقد انتحر ابنها جلال، بعد أن يئس من قدرته على النجاح في أي ميدان. وهربت ليلى مع رجل غريب جميل جاء يطرق بابهم ذات مساء فاستمعت البنت إلى عذب كلامه، وطاوعته في الرغبة في الفرار من جو الريف الخانق.

ثم ينسف الفلاحون البئر، متحدين إرادة السيدة الحديدية ويثور البك زوجها ويحملها وزر الشقاء الذي جلبته عليه وعلى أسرته، ثم يقرر أن يتركها وحيدة ويمضي.

ويغادر الريف أيضا علي بك، جار السيدة. وتبقى المرأة بمفردها تردد في عناد: لن أسمح لأحد بأن يعبث بأرضي. إنني الأقوى.

المسرحية تستحضر جو كوميديات تورجينيف وتشيخوف، وخاصة مسرحية: «شهر في الريف» للكاتب الأول و«بستان الكرز» للكاتب الثاني. وأواصرها أمتن بالمسرحية الثانية، حيث ثمة مالكة للأرض تقف في مواجهة التغير الاجتماعي، وهي مدام رانيفسكي.

غير أن مدام رانيفسكي في بستان الكرز تكتفي بالبكاء، فليس لديها الإرادة الحديدية التي تملكها الخانم، وإنما تجد هذه الأخيرة نظيرا لها في مسرحية لوركا المعروفة: «بيت برناردا البا» حيث برناردا تحكم أسرتها حكما تعسفيا ممضا، وتبدي صفات العناد والمكابرة وإغماض العين عن الحقائق تماما كما تفعل الخانم.

وإذن فإن وليد إخلاصي يتأثر بالمسرح أينما وجد، وعبر كل القرون، وليس بالمسرح المعاصر وحسب.

أما مسرحيته الثالثة: «الصراط» فهي من أحسن ما قرأت في باب التراجيكوميديا العربية، وهي في رأيي أحسن المسرحيات الثلاث.

هنا ـ في جو من الكوميديا الناقدة، التي ذهب عنها كثير من المرارة، فأصبحت لذيذة شائقة، يعرض الكاتب الجو المضحك المؤسي الذي يعيش فيه فنان قرر أن يقول الحقيقة.

إن عبد ربه، أو عبيدو، كما يصبح اسمه الفني فيما بعد، يجد نفسه ينتقل فجأة من منظف في المسرح إلى ممثل لدور كبير، أصيب صاحبه بمرض.

ويضطر عبد ربه إلى الظهور على الخشبة، ويخلط في كلامه بطريقة مضحكة تجعل الجماهير أسرى ظرفه وخفة دمه العفويين، فيصبح منذ تلك اللحظة معبود الجماهير. ويزداد نجاحه في عمل بعد عمل.

غير أن هذا النجاح يجلب معه المتاعب لعبيدو، فإن أعماله المتوالية تأخذ تكشف ستار الرياء الذي يختفي وراءه فساد المجتمع. بل إن عبيدو ليجرؤ على القول بأنه مع الفقراء ضد الأغنياء ويصرح بأنه ما جمع مال قط من حلال. ويفضح زيف الإعلانات التجارية، ويحرض السجناء على أن يتحروا الأسباب الحقيقية لجرائمهم ويصرخ في وجه النقاد وممثلي الصحف قائلا:

أنا وأنت نتآمر على المسرح والفن والناس والتاريخ والجغرافيا والمعلومات الوطنية والكيمياء. أنت تكتب كما تشاء وعلى ما تشاء. إنني أعذرك، فالغلاء مستفحل والعملة تفقد سحرها، والناس طيبون يصدقون والممثلون ينقدون والنقاد يمثلون.

هنا تتحرك «الأجهزة» لتتنبه عبيدو إلى أنه لا يستطيع أن يكون فنانا

جماهيريا ناجحا ثم يقول الحق في الوقت ذاته. إما النجاح مع الكذب، وإما الصدق المؤدي إلى السجن ولا خيار آخر هنالك.

وينكسر قلب الفنان، ويضطر إلى أن يختار طريق الكذب. يكذب في الإعلانات: إعلانات عن مجلات مشبوهة ومدارس خاصة جدا، وأحذية من البلاستيك... الخ.

ومن ثم تنهال الأموال على عبيدو. تشترى حفلاته بأعداد كبيرة، وتقدم له الهدايا المختلفة، وتكثر مشاغله.

وتأتي صحفية جميلة كان قد عرفها في أول مجراه الفني وردد أمامها شعار «ما جمع مال من حلال قط»، فأعجبت به وبالشعار، ودعته إلى التمسك به. تأتي الصحفية لتحاسبه ولتسأل: لم كان التغير وما جدواه. وتقول له: ها قد آن أوان النهوض. فيقول لها: أي نهوض ذاك الذي يعقب السقوط؟ إنني أنهض بطريقة من يغوص في الطين.

وفي حوار عاطفي دافئ يعترف لها بأنه أحبها فور أن رآها، ثم يعاهدها بقوله: كانت البداية رائعة وصادقة، ولتكن النهاية كذلك.

ثم يمضي عبيدو فيمثل دوره بطريقة ساخرة، يمدح الأغنياء ويربت على أكتاف التجار، وفجأة يتجه إلى النظارة مخاطبا:

. ماذا دهاكم؟ أقول لكم عاش الفقير بظل الكريم... من آمن بالفقر فليخرج من هذه القاعة خجلا مني. ومن آمن بالتجار فليصفق لمهرج مثلي. سحقا للفن على أيدي التجار والسماسرة.

وتتلقف السلطة عنق الفنان المتمرد فتقبض عليه بشدة. ويقرر السفر، فيقال له عند الحدود أنت ممنوع من السفر. ويقرر العودة فيقال له:

أنت ممنوع من دخول البلاد!

وتنتهي المسرحية وقد وجد عبدربه طريقة للحركة:

. لقد وجدتها. لقد وجدت مكانا لي. هل تذكر يا عبد ربه تلك الخطوط الوهمية التي تفصل الدول عن الدول. آه فلقد وجدت الحدود الوهمية وهي ملكي أنا. أستطيع أن أمشي عليها دون رقيب أو نهي أو منع. أنا حر. أنا حر.

5 المسرح في لبنان

في العدد الممتاز عن المسرح، الذي أصدرته مجلة «الآداب اللبنانية» في يناير 1957 كتب الأستاذ عبد اللطيف شرارة تحت عنوان: «المسرح اللبناني الحديث» يقول: «لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن، وإنما استطاع أن يوجده كأدب، كأثر يقرأ، كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس، ظلت المسارح التي نشأت في البلاد، محصورة ضمن المعاهد العلمية، في الأعم الأغلب منها، ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيرا مباشرا، بحيث يقبل على العناية بتنشئته، ممثلا، وممثلين، وبناء مسارح، وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي».

هذا القول صحيح على إطلاقه، لو قصرنا النظر على ما فعل لبنان، الأرض والوطن في حقل المسرح عقب أن مات مارون النقاش كسير الفؤاد محسورا، إذ تبين أن دوام هذا الفن في لبنان أمر بعيد الاحتمال.

ولكن لبنان، الفنان، والمقتبس والكاتب والممثل لم يترك عنايته بالمسرح بوفاة النقاش. إنه صدر الجزء الأهم من فنه المسرحي إلى مصر، فجاءت إليها وفود الفرق ـ مثل: فرقة سليم النقاش، ابن أخي مارون النقاش، وما نجم عنها من فرق

مسرحية: فرقة يوسف الخياط، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة إسكندر فرح.

وإلى مصر أيضا جاء الكتاب والمترجمون المسرحيون، وبرز من بينهم الكاتب المسرحي فرح أنطون، الذي قدم للمسرح المصري أول مسرحية اجتماعية انتقادية تعنى بشؤون مصر وتتحدث عن متاعب بنيها ومشاكلهم، مسرحية: «مصر القديمة ومصر الجديدة».

ومن لبنان أيضا جاء الفتى الطموح جورج أبيض، الذي هوى فن المسرح، وأخذ يسعى للإنجاز فيه، حتى أرسله خديو مصر في بعثة إلى فرنسا عاد بعدها إلى مصر لينشئ أول فرقة تقدم التراث العالمي في المسرح على أسس ثابتة ومعروفة، بعد أن أصبح جورج أبيض ذاته أول ممثل عربي يتلقى فنون التمثيل بطريقة علمية على يد فنان فرنسي كبير هو: سليفان.

أما الساحة اللبنانية نفسها فقد خلت من التمثيل العام، الموجه إلى الناس. وتقوقعت حركة المسرح في أحضان المدارس، وفي جمعيات الهواة، وأصبحت في بعض الأحيان حركة مناسبات اجتماعية تقام حفلاتها لدى ختان أولاد العثمانيين[1]، ثم جاءت السينما والإذاعة من بعدها، فحولت انتباه اللبنانيين من التمثيل الحي، إلى التمثيل بالوساطة.

ونعود إلى مقالة عبداللطيف شرارة فنجده يقسم المراحل المختلفة التي مرت بها حركة المسرح في لبنان أربعة أقسام.

1. المحاولات الأولى - مارون النقاش.

2. الترجمات، وفيها عرض شبلي ملاط مسرحية «الذخيرة» عن الفرنسية ومسرحية «شرف العواطف، أو صاحب المعامل الحديدية» عن جورج أونه الفرنسي، وترجم أديب إسحق مأساة راسين: «أندروماك»، شعرا ونثرا، وعرض فارس كلاب وليشاع كرم مأساة «زايير» لفولتير ونقلاها إلى الشعر العربي.

3. مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي، وفيها وضع نجيب الحداد مسرحية شعرية تتناول حياة عبدالرحمن الداخل: عنوانها «حمدان» ووضع الشيخ أحمد عباس الأزهري مسرحية: «السباق» بين عيسى وذبيان»، ومن ثم كثرت المسرحيات التي تتخذ موضوعاتها من التاريخ العربي، وانضم الآباء المسيحيون إلى زملائهم المسلمين في الجهود المبذولة لاستخدام فن المسرح

أداة لبعث الروح الوطنية والقومية، وتعميق الشعور الديني، والاعتداد بالسلف الصالح، وتوجيه الناس إلى المثل الأعلى والبطولات.

4. مرحلة الواقعية الاجتماعية، وقد وصلت موجتها إلى لبنان من وراء المحيط الأطلسي كمظهر من مظاهر حركة أدبية نشطة هي حركة أدباء المهجر في أمريكا.

وكانت هذه الحركة قد شملت المسرح أيضا، إلى جانب فنون القصة الأخرى والنقد، فكتب جبران خليل جبران مسرحية: «إرم ذات العماد»، وكتب ميخائيل نعيمة مسرحية: «الآباء والبنون». صورت المسرحية الأولى فكرة رئيسية لدى جبران وهي أن الذات أثمن ما في الوجود، وهي الكنز الأسمى الذي ينطوي على جميع الأمجاد والمسرات والأفراح التي يتوق إليها الإنسان، وعالجت المسرحية الثانية صور الخلاف في الرأي والفكر والميل لدى الأجيال المتتالية حول موضوعات الحياة الكبرى، كالزواج والحب والمعاشرة والإنفاق والكسل. وأوضح نعيمة في مسرحيته، ما يعتري المجتمع اللبناني من أدواء، وما يقوم فيه من صراع بين جيل محافظ، يباعد بينه وبين الحياة الحديثة، وجيل آخر حديث، يصبو إلى التخلص من القديم في الأدب ونهج الحياة معا، وفي التفكير الاجتماعي والسياسي كذلك.

يقول ميخائيل نعيمة في مقدمته للمسرحية (كتبت عام 1917) أن الرجاء المعلق على النهضة الأدبية التي بزغ نورها حتى شمل بلدانا عربية كثيرة يضعف كثيرا إذا ما مضت الأمة العربية في إهمال شأن الدراما، وهي فن لو خير الغرب بينه وبين بقية الألوان الفنية، لاختار الدراما دون سواها.

وبعد أن يشير إلى تدني النظرة إلى الدراما في البلاد العربية، فالممثل فيها بهلوان والممثلة عاهرة، وفن التمثيل ضرب من العبث واللهو، يمضي نعيمة فيقول: «لست أشك قط في أننا سنرى عندنا، عاجلا أو آجلا، مسرحا وطنيا تمثل عليه مشاهد حياتنا القومية. إنما يقتضي لذلك قبل كل شيء أن يحول كتابنا أنظارهم إلى الحياة التي تكر حولهم كل يوم، بعجرها وبجرها، وأفراحها وأتراحها، وجمالها وقبحها، وشرها وخيرها، وأن يجدوا فيها مواد لأقلامهم - وهي غنية بالمواد لو دروا كيف يبحثون عنها».

ويلزم ميخائيل نعيمة نفسه بالنصيحة قبل غيره، فيقتطع من واقع

الحياة في لبنان على أيامه، ذلك الموضوع الذي مازال يتكرر التعبير عنه في المسرح العربي حتى اليوم وهو: الصراع بين الأجيال. التناقض بين القديم والجديد ممثلا في تضارب المصالح والآراء بين الآباء والبنين.

في مسرحية: «الآباء والبنون» أم قوية الإرادة، صلبة الشكيمة اسمها أم إلياس مات عنها زوجها، وترك لها إلياس سماحة: الابن البكر، وهو في الثلاثين، وخليل الابن الأصغر، وهو في الرابعة والعشرين، و «زينة» ابنتها الوحيدة، وهي في العشرين.

تعيش أم إلياس في الماضي عيشا مطلقا، ولا ترى للحاضر أي حق في أن يفسد عليها جلال ذلك الماضي، أو يفرض عليها بعضا مما يعد به أو يهدد من تغيير.

كان الماضي مجيدا، تشهد بهذا الأسلحة القديمة المعلقة في غرفة الاستقبال في بيت آل سماحة: سيوف وبنادق وخناجر ورماح وصور قديسين وملائكة، وإلى جوار هذا صورة بطرس بك، الوالد المتوفى للأسرة، وفي إطار كبير مذهب.

هذا هو الماضي المجيد، وأم إلياس مصممة التصميم كله على ألا تكتفي بالعيش فيه في الخيال، بل أن تفرضه واقعا لا مناقشة في مشروعيته على أسرتها جميعا.

وعليه، فإن زينة مقدر لها في عرف أم إلياس أن تتزوج من رجل لا تحبه، فضلا عن أنه يكبرها كثيرا في العمر، وهو إلى هذا عاطل، لا عمل له إلا قول الشعر الرديء الذي يحسبه، من فرط عجبه بنفسه، روائع في فن القصيد.

على زينة أن تتزوج هذا العاطل، لأنه بك ابن بك، الأم تظن أن حسبه ونسبه وما تفترض أنه يقترن بهذين من ثروة، هي جميعا المبرر المنطقي والمشروع لزواج ابنتها من الشعرور: ناصيف بك.

أما زينة، فإنها غائبة عن الوعي تماما، يقال لها سوف تتزوجين ناصيف بك، فلا تبدي رأيا، سلبا أو إيجابا، فهي مازالت تعيش في إسار أمها.

على أن أخاها الأكبر إلياس يشعر شعورا ممضا بثقل وطأة الماضي وفداحة سطوة أمه عليه وعلى الأسرة فهو مع الأم في صراع دائم، ما لبث أن أورثه تشاؤما قاتلا، حتى فكر طويلا في الانتحار، وهو لهذا ينكر قيمة

الحياة التي دفع إليها، ويراها ظلمة متصلة تبدأ بظلمة الرحم وتنتهي بظلمة القبر.

أما صديقه داود سلامة، وهو مدرس في مدرسة داخلية ومثل إلياس في الثلاثين، فهو يرى لذة الحياة في الصراع والتحول والرغبة في تغيير الأشياء، وهو لهذا كبير التفاؤل، إن تكن الحياة مسافة بين ظلمتين فإن كثيرا من الأضواء يتوسط هاتين الظلمتين.

وهو لهذا متعلق بالحياة راغب فيما تقدم من متع، غير منكر لما فيها من آلام ولكنها الحياة، لا يتركها المرء إلا وهو راغم، يتركها بإرادة عليا تعرف ما هي فاعلة.

هذه الإرادة العليا تضع في طريق المتشائم الكبير فتاة يانعة كالزهر، اسمها شهيدة، وهي أخت المتفائل داود، وتضع في طريق زينة، أخت إلياس المسلوبة الإرادة، ذلك الفتى المناضل داود، فتكون النتيجة أن يحب إلياس شهيدة، وأن تغرم زينة بداود، فتتخلى عن سلبيتها، وتقاوم مقاومة وحشية الزيجة المفروضة عليها، وتنجح في فسخ خطبتها إلى الشاعر الدعي، رغم مؤامرات أبيه، موسى بك عركوش، الذي طعن في السن، وأصبح قلقا على مصير ابنه، بعد أن بلغ الابن الأربعين ولم يتزوج، ولهذا يمد موسى بك بصره إلى ثروة أم إلياس لتنقذه وابنه من الدين ومن الحجز على الممتلكات.

غير أن الشر ينهزم. والأخيار يتزوج، بعضهم من بعض، ويساق ناصيف بك إلى الحبس لعجزه عن الوفاء بديونه، بينما يحجز على بيت أبيه موسى بك وفاء لديون أخرى.

وتنتهي المسرحية وقد زلزل العالم الراسخ الذي كانت تعيش فيه أم إلياس، ففقدت رشدها حتى غدت لا تعرف ماذا تفعل بنفسها. وتوافق ـ في الأخير ـ على الزيجتين اللتين يقترحهما الابنان والبنتان: الجيل الجديد الصاعد، المتطلع إلى أن يعيش في عصره، لا في عصور خلت: شهيدة لإلياس وزينة لداود.

تعترض مشاكل الحوار ميخائيل نعيمة، فيحلها بالحل التقليدي الذي كان سائدا على أيامه، العامية لغير المتعلمين، والفصحى لمن يملكون ناصيتها، ويعترف في الطبعة الثانية للمسرحية (1953) بأنه حاول طويلا أن يستعيض عن العامية بالفصحى، فشعر في كل مرة كالولد يكره على جرعة من دواء

كريه الطعم والرائحة. وذلك أن لكل من الفصحى والعامية عبقريتها الخاصة، ولكل دور ولكل مجال.

ومسرحية الآباء والبنون تنتمي إلى الواقع المعيش فعلا، وإن تخللتها نغمات من الحب الرومانسي ومن الإخلاص المفرط في النقاء. ولكنها تستحق بالفعل رد الفعل الكبير الذي أثارته في محيط الكتابة للمسرح.

فقد كان من أثر ظهور «الآباء والبنون»، التي لقيت رواجا عظيما، أن تحول كتاب المسرح من البحث في أمجاد الماضي. وتركوا أسلوب الوعظ والإرشاد، وصرفوا همهم إلى الواقع المعيش، ينقدون أوجه النقص فيه، في الأسرة والمدرسة، ودوائر الحكومة والمتاجر والأسواق.

وعلى هذا النهج كتب فريد مدور مسرحية: «فوق الانتقام» التي قدمت على مسرح وست هول بالجامعة الأمريكية - بيروت عام 1931. وأبطال هذه المسرحية من أبناء الأمة يقومون بأعمال عادية - ليسوا ملوكا ولا أمراء ولا قادة ولا خلفاء وإنما هم: موظف بنك، وفلاح، وصاحب فندق وجندي من جنود الشرطة، ومستخدم، وكاتب. والبطلات نساء عاديات من بنات لبنان المألوفات.

وقد استخدمت المسرحيتان معا اللهجة العامة في إدارة الحوار، وجعلتا للمثل والممثلة حق اختيار اللهجة، وتركتا الأمور تسير سيرا طبيعيا بين الرجال والنساء.

وفجأة تظهر مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، فيتراجع الواقع في المسرحيات، ويتحرك شعراء لبنان للسير في الدرب الذي ارتاده أمير الشعراء، فيكتب سعيد عقل في يوليو 1935 مسرحية شعرية بعنوان: «بنت يفتاح»، يظهر فيها واضحا أثر راسين، ويبين منها أن سعيد عقل يتناول موضوعاته من الخارج، خارج تاريخ بلاده، وخارج الجو الفكري الذي يتقلب فيه الناس من حوله، وهو إلى هذا لا ينجح في هذه المسرحية ولا في مسرحيته التالية: «قدموس» في تطويع شعره لمطالب المسرح.

ثم عادت المسرحية اللبنانية إلى الواقع مرة أخرى بظهور أعمال سعيد تقي الدين الذي كتب مسرحيته: «لولا المحامي»، ووضع فيها تصويرا صحيحا لحالات اجتماعية لبنانية، ويقول الكاتب في مقدمته للمسرحية: «لم أعمد إلى مخيلتي فأستوحيها قصة خيالية، بل رجعت إلى الحوادث التي حولي،

وأخذت منها ما يوافقني ثم نسقتها وزدت عليها وقدمت وأخرت وأنا لا أعلم في هذه «الرواية» حادثة لم أشهدها أو لا يحتمل وقوعها».

وأتبع سعيد تقي الدين مسرحيته الأولى هذه بمسرحيتي: «نخب العدو» و«حفنة ريح»، وجاءت بعد هاتين مسرحية: «المنبوذ».

وقد وجد عبداللطيف شرارة أن سعيد تقي الدين غير موهوب في فن المسرح ولا هو مفكر. ويراه يتفوق في وصف المغرورين والمدعين، والبهلوانيين، وسائر المعتوهين أخلاقيا، وقل أن تعثر عنده على ومضة من ومضات الفكر السامي، أو الروح النبيل ... إن الحياة من حوله تعج بالصور النابية والقلوب الغليظة والنفوس الواهية وكذلك يفعل مسرحه، وأبطاله.

وإلى هذا النتاج الذي تقدم ذكره، يضيف عبداللطيف شرارة معظم ما قدم المحدثون في نوع «المسرحية الإذاعية» من جهود تأخذ شكل الفصل الواحد، وتتبع النهج الواقعي أيضا.

وتبرز في رأيه جهود خليل هنداوي في هذا المجال، فهو قد كتب حول أسطورة سارق النار ست مسرحيات إذاعية، كل في فصل واحد، يتناول فيها أفكارا بذاتها في موضوعات أسطورية أو تاريخية يجلوها، ويتخذ منها موقفا واضحا، فهو مفكر في هذا المضمار أكثر منه سارد.

ومن هذا القبيل يجد عبداللطيف شرارة «مجموعة مسارح وأبطال» تأليف أديب مروه، التي تعالج الموضوعات المسرحية بروح واقعية، وتأخذ حوادثها من الشارع والمتجر والمصعد والفندق.

وظهرت بعد هذا مسرحيات مطبوعة هي: «عاقبة الظلم»، ليوسف الحايك و «سيعودون» لرشاد دارغوث و: «ديدون» لإسطفان فرحات. الأولى نثرية، وأبطالها أمراء وأميرات والثانية نثر أيضا، تحوي حوارا عن اللاجئين الفلسطينيين وما عانوه.

والثانية مأساة شعرية من تاريخ لبنان القديم، وعبد اللطيف شرارة يجد الشعر فيها ضعيفا.

وينهي الكاتب مقاله متسائلا: أيكون المسرح اللبناني قد انتهى من حيث بدأ؟ أهناك ما يبشر بنهوض الأدب المسرحي عند العرب؟ أيمكن القول: إن المستقبل للمسرح العربي؟

يطرح شرارة أسئلته هذه، ويترك للمستقبل مهمة الرد عليها.

وقد رد غسان سلامة بطريقة غير مباشرة على السؤال الأول في بحث له بالفرنسية عن: «المسرح السياسي في لبنان»[2] قائلا: «من وجهة نظري فإن المسرح اللبناني، المسرح القومي، المستقل، القائم على أسس درامية صحيحة لم يبدأ إلا عام 1960. وقبل هذا كانت هناك جهود تتراوح بين محاولات النقاش لتسلية جيرانه بتعريب بخيل موليير. وكانت هناك مسرحيات وعظية وأخلاقية تصلح لحفلات نهاية العام في المدارس، وقد تلمع مسرحية هنا لشاعر، أو تبرز أخرى هناك لرجل دين، ولكنها جميعا لا تعني إلا البحاثة في ميدان المسرح. إن من يقرأ هذه القطع المسرحية المكتوبة في شعر يستخدم لغة شديدة القدم، ليظن أنه يواجه جنيا اختار أن يعبر عن نفسه في قالب فني لا يلائمه، بل هو يشوه قدراته.

وإذن فالرد على تساؤل شرارة: أيكون المسرح اللبناني قد انتهى من حيث بدأ، هو في نظر غسان سلامة: أن المسرح لم يبدأ قط في ذلك التاريخ حتى تكون له نهاية من بعد، بل بدأ في عام 1960. ويكون الرد على السؤال: أهناك ما يبشر بنهوض الأدب المسرحي عند العرب؟ هو: نعم، شرط أن يكون هذا المسرح قوميا: مستقلا، دراميا (أي قابلا للتمثيل وليس مجرد أدب مطبوع).

أما ما ذكره عبداللطيف شراره من جهود مثلتها المراحل الأربع التي تلت جهود مارون النقاش، فإن الكاتب لا يبدو على علم بها، وهو على كل حال جدير لو هو علم، بأن ينكر أن يكون لها قيمة لأنها لا تحرز إحدى الصفات المهمة التي اشترطها للاعتراف بالمسرح اللبناني وهي: أن تكون المسرحيات قطعا مسرحية قابلة للتمثيل، وليس لمجرد القراءة في كتاب. وعلى كل حل، فهو يبعد عن نفسه المشقة بإحالة قارئه الباحث عن مزيد من التفاصيل إلى كتاب لاندو ومقالات سعادة، ويغفل تماما كتاب الدكتور محمد يوسف النجم، الذي ارتاد في البحث المسرحي للعرب قاطبة.

لننظر، على كل حال في الساحة المسرحية اللبنانية عام 1960، يقول غسان سلامة: في ذلك العام «أخذ فريق من المغامرين المسرحيين في لبنان يتجمعون في فرقتين أو ثلاث كي يقضوا قضاء مبرما على ظاهرة هواة المدارس، ومحبي إلقاء المواعظ الأخلاقية في المسرح، ويحاولوا خلق لون فني جديد يمكن أن يتوافق مع ثقافة لم تعرف قط فن المسرح. وهؤلاء

المغامرون حولوا الفن المسرحي الانتقائي الذي نهب بطريقة غير سليمة من الغرب إلى أداة للتأكيد والتنوير والقول. وكان على رأس هؤلاء الرواد أناس قضوا خمس عشرة سنة في التنقيب المسرحي في كل الاتجاهات: أبو دبس التحق بفن جروتوسكي، وأنطوان ملتقى اقترض فنه من البرازيل وكوبا ورومانيا والصين. غير أن هؤلاء الرواد ما لبثوا أن زحم عليهم الطريق تلاميذهم الذين كانوا يتلقون الفن عليهم وأخذوا يحلون محلهم من أمثال: جيبارا، وكرباج، وغيرهما، جاءوا في أعداد متزايدة: شعراء، وصحفيون وكتاب (محفوظ وعوض) اعتنقوا المسرح دينا فنيا لهم، ودخل الساحة أيضا مخرجون كثيرون، قد اكتنزوا العلم والخبرة في عواصم مثل موسكو (شدراوي) وباريس، (نعيم وغيره)، وستراسبورج (روجيه عساف).

ثم يورد غسان سلامة قائمة الفرق، وثبتا بالمسرحيات التي قدمتها وهي:

أ- فرقة محترف بيروت للمسرح:

وقد أنشئت عام 1968، على أيدي روجيه عساف ونضال الأشقر، وكان الأول قد جاء إلى لبنان من ستراسبورج، بينما كانت نضال تعود إلى لبنان للمرة الثانية قادمة من لندن حيث درست الفن المسرحي وتخرجت بدرجة امتياز. وقد وجه كلاهما المحترف كي يكون «نواة لمركز درامي، يكون همه المباشر تقديم عروض مسرحية خلال المواسم المسرحية، على أن يكون طموحه الأكبر والأبعد أن يقدم خدمة مسرحية حقيقية لجمهور الناس».

ولم يطل الوقت بروجيه عساف ونضال الأشقر حتى تبينا صعوبة تحقيق الهدف الأكبر، فقصرا همهما على تقديم المواسم المسرحية، التي - يقول غسان سلامة - شاركت بوضوح في عملية تكوين المسرح السياسي في لبنان.

وقد قدم المحترف المسرحيات التالية، مرتبة ترتيبا زمنيا:

1- «المفتش» أعدت للمسرح اللبناني عن جوجول وقدمت عام 1968.

2- «عدد خاص»، سلسلة سكتشات منوعة، 1968.

3- «ماجدالون»، 1969 , 1970.

4- «كارت بلانش»، 1970.

5. «إضراب اللصوص»، 1971.
6. «مرجانة، وياقوت، والتفاحة»، 1972.
7. «أزار، أكتوبر» 1972.

وقد جاءت معظم هذه العروض ثمرة «للارتجال الجماعي»، وهو الاتجاه الفني الذي اتخذه المحترف وسيلة للخلق، وكان يحدث أثناء هذا الارتجال الجماعي أن يكلف كاتب ما بتتبع المراحل المتعددة التي يمر بها العمل النهائي، وذلك بهدف أن يعطي الكاتب ذلك العمل شكله النهائي. بهذه الطريقة أعاد حماتي صياغة «ماجدالون» وفعل الشيء ذاته عصام محفوظ في: «كارت بلانش» و «أزار» ، كما فعلها أيضا كل من ت. حيدر في «مرجانة» وأسامة العارف في «إضراب اللصوص». وبخروج «أزار» إلى حيز الوجود بدا وكأن الفرقة قد تعدت مرحلة التجريب وأخذت تتطلع إلى صيغة مسرحية جديدة، تقوم على أساس من روح «الورشة» وتفيد من الصعوبات والخلافات الداخلية الكثيرة التي نشبت في المختبر منذ الأيام الأولى لإنشائه.

ب ـ فرقة المسرح الاختباري:

أسسها أنطوان ولطيفة ملتقى[3]. وكان الأول أستاذا للفلسفة والثانية قانونية. وحول هاتين الشخصيتين الفنيتين التف فريق من الشباب، أغلبه من طلبة معهد الفنون الجميلة. وكانت الفرقة تمتاز عن غيرها بملكيتها لقاعة مسرحية تتسع لحوالي ستين متفرجا وبها خشبة رئيسية شبه عارية، يحوطها صفان من المدرجات، فاستطاع أنطوان ولطيفة بهذا أن يقوما بدراسة متواضعة ولكنها غير حاسمة، لجمهورها.

وقد قدم الفنانان عروضا معدة من أعمال كتاب مسرحيين متنوعي الاتجاهات هي:

1. «يوم مشهود في حياة العالم الكبير يو»، عن الصينية.
3. «زنجيان صغيران»، عن رواية بوليسية لاجاثا كريستي.
3. «وصية الكلب» مقتبسة من الكاتب البرازيلي: سوزونا.
4. «أنا ناخب»، معدة عن مسرحية الكاتب الروماني كاراجالي «الخطاب المفقود».
5. «كاليجولا»، لألبير كامو.

ج ـ فرقة المسرح المعاصر:

وقد تكونت عام 1960 وتحولت في 1970 إلى اسم: «مدرسة بيروت للمسرح المعاصر» أما مؤسسها ومخرج أعمالها فهو الفنان منير أبو دبس، الذي يعتبره عدد كبير من النقاد «أبا المسرح اللبناني». وقد شارك أبو دبس في نشاطات «مدرسة باريس»، ومنذ الخمسينيات أنفق جهدا ووقتا كبيرين في تقديم إعداداته المسرحية، التي أوحت له بفكرة ممتازة، فقد طاف بخاطره أن يقدم أعماله أمام الأطلال الأثرية في صيدا، وبيت مري، وطرابلس، ودير القمر، وجبيل وبين ما قدمه الدبس:

1. أوديب ملكا، لسوفوكليس.
2. مكبث وهاملت لشكسبير.
3. الذباب لسارتر.
4. الملك يموت ليوجين اينسكو.
5. دكتور فاوست ـ جوته.
6. موت دانتون ـ بوخنر.
7. الاستثناء والقاعدة ـ بريشت.

وفي 1970 اتجه أبو دبس اتجاها صوفيا يشبه اتجاه جروتوسكي فترك الإعداد المسرحي إلى نوع من الكتابة الشعرية يتخد إلهامه المباشر من أعمال غير مسرحية، مثل:

1. الطوفان
2. «جبران الشاهد»، عن «النبي» لجبران.
3. يسوع.

د ـ المسرح الوطني:

الذي تحول اسمه إلى مسرح شوشو، وقد أسسه ومثّل فيه حسن علاء الدين تحت اسمه الفني: شوشو وهو يماثل البولفار في باريس، وإن كان، ويا للأسف، يقوم على جهود ممثل واحد فقط، هو في الحق عظيم الموهبة. وقد قدم شوشو عددا كبيرا من المسرحيات تتفاوت قيمتها الفنية. وفي الأيام الأخيرة تدهورت قيمة المسرحيات، وانتقل شوشو من مسرح البولفار

إلى عروض المسرح التجاري. وفي موسم 1972 ـ 1973 قدم شوشو مسرحيات: «وراء البارفان» و «وصلت لتسعة وتسعين». و «حبل الكذب طويل» وكلها في رأي غسان سلامة هابطة القيمة الفنية إلى حد كبير.

هـ ـ الفرقة الشعبية اللبنانية:

وهي التي أصبح اسمها الآن: «فرقة الرحبانية» والتي اعتمدت على نجم فوق العادة هو الفنانة المطربة فيروز:

وقد قدمت الفرقة عددا كبيرا من المسرحيات الإذاعية والأوبريتات، بينها:

1- صح النوم.
2- الليل والقناديل.
3- جسر القمر.
4- بياع الخواتم.
5- دواليب الهوا.
6- أيام فخر الدين.
7- الشخص.
8- جبال الصوان.
9- سفر برليك.
10- يعيش! يعيش!
11- ناس من ورق.
12- المحطة.

وغير هذه من الأعمال.

ويذكر غسان سلامة بعض العاملين في حقل المسرح اللبناني منذ الأعوام 1968 ـ 1973 فيورد الأسماء التالية:

1- **عبدالملك عيسوي**: وهو جزائري يعيش في بيروت وقد عمل مع بلانشون، فنان المسرح الفرنسي، ثلاث سنوات. وألف وأخرج مسرحية: «بيت على الحدود».

2- **تيريز عوض**: مؤلفة مسرحية: «البكرة» (1973) وهي قصيدة درامية، أخرجها فؤاد نعيم وقام بتمثيلها: جوزيف سعود في دور الرجل، ونضال

الأشقر في دور المرأة.

3- يعقوب شدراوي: درس المسرح في معهد لوناكارسكي موسكو لمدة خمس سنوات, ثم عاد إلى لبنان ليخرج مسرحية: «المهرج» تأليف محمد الماغوط، وقد أعد للمسرح وأخرج: «الأمير الأحمر» عن رواية لمارون عبود.

4- ريمون جبارة: ممثل ممتاز. قدم دورين لا يسهل نسيانهما الأول دور: سعدون في مسرحية عصام محفوظ: الزنزليخت، والثاني دور جاوو جريللو في مسرحية «وصية الكلب».

وأول مسرحية أخرجها هي: «لتمت ديدمونة»، التي قدمت في خريف 1970، ولم تنجح المسرحية النجاح المتوقع لها، ثم جاءت مسرحية «تحت راية ذكور» كنوع من الانتقام للفشل السابق، وبالفعل نجحت المسرحية وامتد عرضها أكثر من سبعة أسابيع. جبارة هو مؤلف ومخرج مسرحياته، وفي «ذكور»، كان أيضا ممثلا ومدير حركة في وقت واحد.

5- رضا كبريت: ممثل من صفوف محترفي الفن الدرامي، وهو مؤلف لعديد من المسرحيات، ساذجة نوعا ما، قدمت ما بين 1953 و 1973، أمام نفر من المتفرجين المنتقين. أما مسرحية: «الستارة» التي قدمت عام 1973 من إخراج ميشيل نبعة، فقد كانت ناجحة.

6- شكيب خوري: ممثل ومؤلف لعديد من المسرحيات، أعدت عن أصول أجنبية، أشهرها «قط فوق سقف الصفيح الساخن» لتينسي وليمز. أما المسرحية التي هي من تأليفه الخالص فهي: «كاباريه» وقد أخرجها بنفسه عام 1972 في مسرح بعلبك.

7- جلال خوري: وهو بريختي مقيم على العهد، وقد ألف مسرحيات: «وايزمان وبن جوريون وشركاؤهما» (1968)، وانتهج فيها مسرحية «أرتورو أوي»، ومسرحية: جحا في الخطوط الأمامية (1970) و «الأبطال» (1972). وقد أحرزت مسرحية: «جحا» نجاحا فوق العادي وإن لم يتحمس لها المتفرجون كثيرا لدى إعادتها عام 1972. وبينما صفق لها جمهور بيروت، استقبلت بنقد لاذع في مهرجان المسرح العربي الذي أقيم في دمشق عام 1972، وقد أعد الخوري لموسم 1972 ـ 1973 مسرحية عن «طنيوس شاهين»، وهو أول ثائر جمهوري في لبنان.

8- عصام محفوظ: شاعر تحول إلى المسرح والنقد المسرحي في صحيفة

النهار، وملحقها الثقافي، وفي مجلة الشعر.

وهو ـ في رأي غسان سلامة ـ كاتب مسرحي عميق الإنتاج، متنوعه. وهو مؤلف مسرحية الزنزليخت (كتبها عام 1963، وقدمت عام 1968 ونشرت عام 1969) ومسرحية: «الديكتاتور»، وقدمت مرتين، عام 1970 وعام 1972.

ومسرحية: «سعدون ملكا»، والتي لم تتم تأليفا بسبب لم يفصح عنه كاتب الكتاب. وكتب محفوظ أيضا، وبناء على طلب محترف الفن المسرحي مسرحية: كارت بلانش (1970) ومسرحية «أزار» ـ 1972. وهو ـ إلى جوار هذا ـ مؤلف مسرحية: «القتل»، أول عمل سياسي للمسرح يكتبه لبناني (1968) ولكنها لم تمثل ومسرحية: «لماذا؟»، 1971، التي أخرجها المؤلف بنفسه.

ويذكر غسان سلامة أيضا أسماء: هـ. حماتي، وت. حيدر وأسامة العارف الذين تعاونوا مرارا مع أتيليه الفن الدرامي في بيروت. ويضيف اسم: شوقي خير الله، الذي تحول إلى الأدب وإلى حد ما إلى المسرح المباشر.

هذا ويكتب لمسرح البولفار كل من نزار ميقاتي وفارس يواكيم اللذين «كتبا» مسرحيات شوشو. وانضم إليهما محمد شامل، بعد خبرة طويلة في الفن الإذاعي. ومن كتاب البولفار أيضا: أنطون غندور، الذي ألف العمل المشهور: «معتوه شاناي» الذي قدم بنجاح في التليفزيون وفي المسرح من بعد. ويذكر أيضا أندريه شاهين الذي تخصص في العروض التجارية الكبيرة، مثل: «إلى وزارة التربية»، 1973.

ومن الوجوه الجديدة في المسرح اللبناني فنانون من خريجي معهد الفنون الجميلة مثل: نجم كازي وأنطون خطار، وآخرين غير منتظمي الاندماج في الحركة المسرحية، ولكنهم يفعلون ما في وسعهم لخدمتها، مثل روبير عطاالله مؤلف: «فلسفة المغفلين» و «لاجئون سواح».

فيما تقدم من معلومات عن المسرح اللبناني الحديث، اعتمدت كلية على معلومات كل من عبداللطيف شرارة وغسان سلامة، وذلك لغياب أي مصادر عن المسرح اللبناني. ونظرا لأن أحداث لبنان الدامية قد حالت دون حصولي على المسرحيات التي ورد ذكرها في هذا الفصل حتى أتولاها بالدراسة، فقد أوردت آراء الكاتبين في هذه الأعمال بعد نسبتها إليهم.

وهكذا فضلت أن أعتمد على الغير بدلا من أن أهمل المسرح اللبناني كلية ـ وهو إهمال يمكن أن يحاسب عليه المؤلف ـ أي مؤلف ـ حسابا عسيرا،

نظرا لأهمية ما دار في الساحة اللبنانية وخاصة منذ الستينيات. وكلي أمل ـ مع ذلك ـ في أن أنجح في توفير هذه النصوص في وقت مناسب، قبل أن يذهب هذا البحث إلى المطبعة.

ولا يمنع هذا من أن أدلي ببعض الملاحظات العامة عن المسرح اللبناني الحديث بعد أن تبينت لي خطوطه العريضة.

وأول هذه الملاحظات، أن النشاط المسرحي اللبناني منذ الستينيات موجه في الأساس إلى طبقة المثقفين، فهو يخاطبهم وحدهم في كل المسرحيات تقريبا. ومسرح هذا شأنه لا يمكن أن يكتب له بقاء طويل، فلا بد لأي حركة مسرحية صحية وواعية من أن توجه نفسها في الأساس إلى جماهير الناس، وذلك بتقديم أعمال تهم جميع الناس، بمن فيهم من مثقفين.

لقد مال فنانو المسرح اللبناني الحديث إلى التجارب الفنية والعقلية والفلسفية حتى لنجد فنانا كبيرا مثل منير الدبس يصف إحدى مسرحياته: «دائرة من نار» بأنها «كلمات فقط، كلمات يستغلها الممثلون للذهاب إلى الأبعد في اكتشاف حضورهم». وقد أخذ الدبس يبحث عن جمهور يشاهد مسرحياته عن طريق الاشتراك في الموسم كله، ومعنى هذا أن جمهوره لن يكون إلا نخبة النخبة. والظاهر أن ثمة انفصالا في المسرح اللبناني بين الفنان والمثقف وبين الصيغ والموضوعات الشعبية، فقد أخرج روجيه عساف مسرحية «خيمة كراكوز» على مسرح شوشو، الذي قام بالدور الرئيسي في المسرحية، حيث لعب دور المهرج الذي يضحك الناس ويبكيهم، ويحرض زملاءه العاملين في الخيمة على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة، ويتصدى للاقتصاد الحر والديمقراطية ويتعرض للإغراء والقمع والمحاكمة. ثم تأتي في النهاية أغنية رافضة، تقول ما كانت المسرحية تطمح إلى قوله.

ويقول مروان نجار(4) الذي أنقل عنه وصف هذه المسرحية والتعليق عليها «هذا بعد الصقل والتهذيب ما ترويه المسرحية الجديدة، إنها «مرجان وياقوت وتفاحة» مفصلة على شوشو. وفيها شيء من «إضراب الحرامية» وشيء من «أزار»، وبكلام أوضح هي عصارة المعطيات التي أدت إلى إفلاس «محترف بيروت للمسرح»، لأنها مسرحية جمعت بين معظم المسرحيات التي أخرجها روجيه عساف أيام كان محترفه ناشطا».

وبعد أن يوجه الناقد التهمة للمخرج بأنه أهمل الإخراج واعتمد على

جزئيات العمل، وشغل نفسه بصناعة الرؤية السياسية والاجتماعية للمسرحية، يخلص إلى القول إن «خيمة كراكوز» ظلت طيلة العرض حائرة بين انتمائها إلى المسرح أو المنبر، ولم ينقذها من أن تسقط من اعتبار فن المسرح أصلا إلا شوشو، وهو فنان قادر على العطاء مهما أسيء إليه فنيا!

وتتكرر ظاهرة عجز المخرج المثقف عن التعامل مع موضوعات أو شخصيات شعبية في حالة مسرحية: «جحا في الخطوط الأمامية» التي كتبها وأخرجها المخرج جلال الخوري. وحين قدمت هذه المسرحية في إطار مهرجان دمشق عام 1972 قوبلت بنقد لاذع. فكتب المخرج السوري الدكتور رفيق الصبان يقول [5] «جحا الأسطورة تبخر تماما في رؤية جلال الخوري ... كان جحا اسما ولم يكن معنى وهذا برأيي قصور حقيقي في رؤية المخرج، الذي كان بوسعه استغلال الأبعاد الشعبية لهذه الشخصية الغنية، ودمج الماضي بالحاضر والواقع بالتاريخ، والحصول على نتائج باهرة ومؤلمة ونفاذة... لقد ظلت رؤية جلال الخوري رؤية ذهنية مجردة، مشبعة بالآمال التي لم يتحقق منها شيء. وطارت كل الفراشات الملونة التي وضعها في كيسه المزخرف نحو سماء أخرى لا نعرفها، ولم يبق على الخشبة إلا ممثلون دون حركة، ينطقون بكلمات مجردة، ويطرحون قضية، قضيتنا جميعا، ولكن من زاوية لا تخص إلا هذه الشخصيات ولم يستطع لا المؤلف ولا رؤية المخرج أن يوسع من زاوية هذه الرؤية، ليجعلها تشمل قضيتنا الأساسية ولكي يشعرنا أننا حقا في صلب القضية». ومن خلال هذا النقد الكاشف نبه الصبان إلى أن الخوري قد كان في كتابته وإخراجه للمسرحية واقعا تحت تأثير قوي من مسرحية بريشت المعروفة: «الجندي شفيك يذهب إلى الحرب»، ولم يقتصر هذا الأثر على النص، بل تعداه إلى المفهوم الأساسي والرؤية المسرحية اللذين طرح بهما المخرج عمله».

وهكذا يذهب مخرج مثقف وواع تماما إلى أعمال يستأنس بها في تكوين رؤيته المسرحية وطريقة إخراجه لمسرحية تنبع من صميم التراث الشعبي! وهي ظاهرة لا تقتصر، والحق يقال، على جلال الخوري، بل تشمل أيضا كثيرين من المخرجين العرب اللذين درسوا فن الإخراج في أوروبا الشرقية والغربية وفي أمريكا ثم عادوا ومعهم قبعة فكرية لا تظهر للناس، وإن ظهرت في طريقة علاجهم لموضوعات محلية مائة في المائة.

ذلك أن مخرجينا ـ بوجه عام ـ لم تتح لهم، ولم يوفروا هم لأنفسهم، الفرصة لدراسة التراث الشعبي في المسرح، قصد استلهامه والاعتماد عليه في جميع المراحل التي يمر بها التجسيد المسرحي على الخشبة.

ونعود إلى مقال مروان نجار، فنجده يصف وهو يستعرض الأعمال المرتقبة في موسم 1974 ـ مسرح أنطون ولطيفة ملتقى بأنه حائر بين التجريب وبين الإمتاع، كما كان شأنه في مسرحيتي «وصية كلب» و «يوم من حياة العالم يو» ويقول إن هذا المسرح مثل مسرح منير الدبس، بعيد عن تطورات الحياة، يسلم من أذاها وتسلم من تأثيره. وهذا المسرح كان يستعد في موسم 1974 لإخراج مسرحية الكاتب الإيطالي أوجوبيتي وعنوانها: «جزيرة المعزى» وهي تدور حول نساء معزولات عن مجتمع الرجال، وفيها رجل واحد يقتلنه في النهاية ويرمين به في البئر، والمسرحية من إخراج أنطون ملتقى، الذي يقوم أيضا بدور الرجل الوحيد فيها.

ويترك الكاتب فناني المسرح التجريبي لينبه إلى ظاهرة عرفها المسرح اللبناني في أعماله الموجهة إلى جمهور كبير وهي: استغلال الأحداث السياسية التي تطرأ على الساحة العربية استغلالا يرعى مصالح الشباك ولا يأبه كثيرا بمقدرات الأمة العربية وفي هذا يقول:

لقد كون المسرح اللبناني لنفسه جمهورا يطلب السخرية السياسية السوداء على حساب القضايا الجبرية والمصيرية.

ولما كانت طبيعة هذا المسرح قد تلونت بلون الاقتصاد اللبناني القائم على الخدمات وإرضاء الجمهور، كان لابد من توفير السلعة المسرحية التي يضمن رواجها وإقبال الناس عليها بأهون السبل وأقلها جهدا. وكانت سلعة التهكم على الأمة العربية بعد 67 قد أبدت فاعليتها ... في السوق ثم فقدت مفعولها بعد حرب أكتوبر، ولهذا انقلب موردو هذا اللون من المسرح السياسي الانتهازي إلى لبنان نفسها، حيث الوضع السائد في 1974، وما بعدها يشبه المناخ الذي كانت توفره الساحة العربية، قبل حرب يوم الغفران.

ومن ثم سحب خالد عيتاني وشريكه أنطون كرباج مسرحية: «المارسيليز العربي» التي يصفها الكاتب بأنها مهينة للإنسان العربي، وأعاد النظر في موضوعها بحيث يتلاءم مع الوضع في لبنان، وجعلا عنوانها: «يمين يسار ... در» وذلك محاولة منهما لمجاراة الوضع الجديد، ولتعويض جزء من المال

الكثير الذي أنفق على إعداد «المارسيليز العربي» للعرض.

واتجه إلى الكتابة عن لبنان أيضا فنانون آخرون مثل جان مشاقة الذي اختار موضوعا لبنانيا في مسرحية بعنوان: «أخت الرجال» وموضوعها عائلة لبنانية مهاجرة ترجع إلى لبنان لتقيم فيه، فتتعرض لكل أنواع التعذيب اليومي من رشوة وإرهاب. الخ.

كذلك اتجه الممثل نبيه أبو المحسن إلى لبنان في مسرحية: «جمهورية الشاطر حسن» التي كتبها أنطون غندور. وهي لبنانية الهموم رغم جو ألف ليلة وليلة المألوف من أحداث خارقة وصعود إلى الجنة، ومحاكمة. ويصفها الكاتب بأنها تعتمد على معادلات واضحة: جارية اسمها: الوطنية تصبح مومسا، وجارية اسمها: التجارة وسلسلة أخرى من الجواري.

على أن هناك ظاهرة إيجابية واضحة في المسرح اللبناني، تتمثل في تأليف وإخراج وطريقة عرض مسرحية طريفة قدمتها فرقة محترف بيروت بعنوان «إضراب الحرامية».

وتدور المسرحية حول دولة ما يعيش فيها اللصوص في حماية القانون، بعد أن اتفقوا على أن يعطوا البوليس نسبة مما يسرقون في مقابل تلك الحماية.

واللصوص في تلك الدولة ليسوا من يقتحم مصرفا أو يختلس مبلغا من المال وحسب. بل هم اللصوص بمعنى أعمق من هذا. فالصناعي الذي يعطي عماله أجر ثلاث ساعات فقط، ويستولي لنفسه على عمل ست أو تسع ساعات هو لص. والطبيب الذي يعقد اتفاقا سريا مع صاحب الصيدلية يقتسم معه قيمة التذاكر الطبية الغالية الثمن، التي يأمر الطبيب بصرفها دون داع حقيقي، هو أيضا لص، كما أن الصيدلي لص كذلك.

النظام الاقتصادي نفسه لص، يشجع اللصوصية، ويحمي اللصوص، ويضيق مواطنو تلك الدولة ذرعا باللصوص واللصوصية فيقررون الثورة وينفذون قرارهم، ويطردون الحرامية وأجهزة الدولة التي كانت تحميهم.

غير أن هذا لا ينقذ الأهالي من ورطتهم، فلا تلبث أن تقوم محل اللصوص القدامى فئات جديدة من الطماعين والانتهازيين من صغار التجار والمسؤولين، يسيل لعابها أمام الربح، ولا تقبل منطق الثورة القائم على إلغاء استغلال الإنسان للإنسان.

ولا يلبث أن يعود الاستغلال، والرشوة والفساد في البلاد على أيدي هذه الفئات الجديدة. ذلك أن الاستغلال لم يستأصل من جذوره وعلاقات الناس في تلك الدولة لم تتغير، فأصبحت عودة اللصوص أمرا لا مفر منه. إن الحرامية جميعا. صاحب المدرسة الخاصة، والنشال، وسارقي البيوت ومدير المستشفى وتجار الاستيراد والتصدير، والصناعيين، ينظمون جميعا إضرابا عن العمل، فتتوقف عجلة الحياة، وتكسد التجارة ويفلس التجار والبنوك والشركات، فيثور الناس من جديد مطالبين بعودة البوليس وأجهزة الدولة الأخرى، حتى ينتهي الإضراب.

ويعود هؤلاء بناء على إلحاح الجماهير! وينتصر المضربون، ويرجع الحرامية وزبانيتهم إلى مواقعهم القديمة، بإرادة الشعب![6]

وتوجز المسرحية رسالتها للناس في سطور قليلة.

إذا ما تغيرتوا...

وتغيرنا...

إذا ما غيرنا علاقتنا

لابد أن يعود الحرامية

خليها ماشية هيك

ماحد راح يقدر يغير فيها

لا أنا ولا أنت ...

كانت هيك وحتبقى هيك

الأساس هيك والباقي هيك

قبض، قبضا، قبضوا

غير أن هذا الاستسلام للأمر الواقع هو استسلام على السطح فقط، ذلك أن المسرحية تحوي دعوة صريحة لتغيير الأوضاع من الأساس وإلا فلا تلومن كل ضحية من ضحايا اللصوص إلا نفسها.

والجديد في هذه المسرحية أنها تقول للناس شيئا خطيرا حقا، ومعقدا حقا، ولكنها تقوله في قالب ممتع، لذيذ، يسهل على العقول والقلوب أن تتفهمه. إنها الاقتصاد والسياسة ممسرحين بدقة وعذوبة معا، بحيث يصبح العرض كله في خفة وعمق العروض المماثلة التي قدمها من قبل بيرتولد بريشت، وخاصة في مسرحية: «أوبرا بثلاثة ملليمات»، التي تذكرنا بها

بقوة مسرحية: «إضراب اللصوص» وتحاول مخرجة المسرحية محاولة فنية جديدة، القصد منها أن يكون المسرح والممثلون والمتفرجون وحدة واحدة يشتركون جميعا في تقديم العرض، دون حدود أو ستارة أو خشبة مسرح تقليدية.

وقد قدمت المسرحية لهذا في قاعة فندق نورماندي الرئيسية، حيث كان الممثلون ومعهم نضال الأشقر، ومؤلف المسرحية أسامة الغريب، وعازفا العود والناي وضاربو الطبول الشرقية والدربكة يستقبلون المتفرجين بالموسيقى الفولكلورية والملابس الزاهية والضحك والغناء والابتسام والتندر، ويدور أحد الممثلين على المتفرجين بالقهوة العربية المرة، ويدور آخر بطبق من اللبن.

ثم يتجه الموكب من بعد إلى قاعة الفندق، ويتوزع المتفرجون على مقاعد الصالة، وموائدها أو يجلسون على الأرض فوق البسط الشرقية، وتبدأ أحداث المسرحية تدور على ثلاث منصات لا واحدة، موزعة في أرجاء الصالة، فإذا ما أنهى أحد الممثلين دوره جلس في أقرب مقعد إليه مع المتفرجين.

وقد وصفت نضال الأشقر هذه المحاولة الطريفة بأنها تهدف إلى خلق مسرح شعبي بكل معنى الكلمة، وذلك حتى يكون المسرح جزءا من حياة الناس اليومية وليس مجرد إرضاء نزعة ثقافية عند جمهور المسرح التقليدي. ومن أجل هذا نشرت جو البهجة في أرجاء المسرح وقبل وأثناء الأحداث، وأدخلت الأغاني، والرقص والمواويل والزجل والتهريج الذكي، حيث استطاعت أن تجذب جمهور بيروت، لتضحكه على نفسه. فجاء إليها علية القوم في فساتين كريستيان ديور، إلى جانب العمال والموظفين والطلبة في ملابسهم الرخيصة، بعد أن تناولوا الأكلات الشعبية في المطاعم المجاورة.

هكذا ينبغي أن يكون إسهام الفنان المسرحي المثقف الذكي في الحركة المسرحية، إسهاما يبدأ من الجذور، ويخاطب الأعماق المسرحية للمتفرج، ويذكره بما تخلص له عبر القرون! من تقاليد وعادات وفنون موروثة، بحيث يقدم له في طبق واحد الفكر والفرجة، ويستفزه للنظر بعمق وجدية فيما حوله من أحداث.

وثمة ناحية إيجابية أخرى في المسرح اللبناني يمثلها المسرح الغنائي

الذي قدمه الأخوان رحباني.

في أوبريت وراء أوبريت، يتغنى مسرح الرحبانية بفضائل القرية، وبساطة أهلها، والتفافهم على مصلحتهم العامة، وتضامنهم ضد الغريب الطارئ، أو سوء معاملة رجال السلطة لهم، ودائما ينتصرون: على الغريب والطارئ - إذا كان شريرا - أو على سوء تصرف أهل السلطة.

في أوبريت: بياع الخواتم (1964) مختار واسع الخيال، له قدرة غير قليلة على تأليف الحكايات، يأتي أهل القرية التي هو مختارها ويزعم أن هناك شخصا شريرا اسمه راجح يهدد بإلحاق الأذى بالقرية. لقد قابله المختار في الليل فقال له راجح: إنه قتل سبعة من الرجال، وأنه يزمع أن يكون المختار هو الثامن. ويسأل أهل القرية المختار، ماذا فعل بهذا القاتل سفاك الدماء؟ فيجيب: أنه صفعه أربع أو خمس صفعات، واستولى على سلاحه.

فيتعالى الهتاف والترحيب بالمختار الهمام، ويشترك في الهتاف أهل القرية جميعا عدا اثنين من أبنائها: «عيد» و «فضلو»، اللذين لاحظا أن راجح هذا لا يظهر إلا للمختار وحسب، فساورهما شك في صحة قصة المختار:

ولما يصر المختار على أن قصته حقيقية ويستشهد بابنة أخته ريما، يقرر عيد وفضلو أن ينتهزا الفرصة فيقوما بمجموعة من الجرائم، مثل سرقة أموال، وإخراج الماعز من حظائرها وإشاعة الرعب، وتحطيم الأشياء في القرية، فإن هذه الجرائم كلها سوف تنسب لراجح المزعوم.

ويمضي المختار في ضبط القصة الخيالية، فيصدر أوامره إلى الأهالي بعدم الخروج للاحتفال «بعيد العزاب»، الذي يعتمد عليه شباب القرية في الالتقاء بالعروس أو العريس المأمول.

وفجأة يهل على القرية غريب، يصر على أن يرى المختار، فيفزع الناس منه، ويزيد فزعهم حين يعلمون أن اسمه راجح، وفي هذه الأثناء تتوالى أنباء الجرائم التي ارتكبها عيد وفضلو، وتوجاها بهجوم على المختار، وخطف سترته بما فيها من ليرات وتذكرة هوية. غير أن أمرهما لا يلبث أن ينكشف لرجل من أهل القرية اسمه سبع، الذي يتهمهما بأن فيهما شيئا من رائحة راجح...!

ويقام احتفال عيد العزاب رغم كل شيء، وإليه يتقدم راجح، فيتبين لنا أنه بائع خواتم وزينة للعرائس، وأنه أتى إلى العيد ليبيع، وليخطب لابنه فتاة من القرية اسمها ريما ـ ابنة أخت المختار.

وتسأل القرية ريما عن رأيها، بعد أن قال المختار إن الرأي رأيها ـ فتقول لراجح بائع الخواتم: أجل الخطبة للعام القادم، واحبس حبيبي بخاتم، حتى لا يتركني.

وينكشف أمر عيد وفضلو للمختار فينتقم منهما انتقاما طريفا. يقرر أن يخطب عيد البنت زبيدة ـ وأن يبقى فضلو طوال العمر يعمل من أجلها حتى تتضاعف أموالها.

وتنتهي الحكاية كما بدأت: **قصة ضيعة...**

لا القصة صحيحة ....

ولا الضيعة موجودة ...

بس بليله ...

هوى وضجران ...

خرتش إنسان ع ورقة

صارت القصة ...

وعمرت الضيعة ...

هذه فانتازيا من النوع ذاته الذي كتب فيه شكسبير حلم ليلة منتصف الصيف. فيها شعر مجنح، وفيها شخصية ذلك الغريب الشريد الذي يتكرر ظهورة في أوبريتات الرحبانية. الفنان المجنون، الذي يأبى قيود البقاء في مكان ما، ويحتج على الحبس والتضييق، بالحركة الدائبة في المكان. هو هنا بائع الخواتم، وهو في «دواليب الهوا» (1965) بائع وردات صغيرة من الورق، يلهو بها الأطفال حين تتحرك أوراقها بسرعة مع حركات الريح.

بائع الدواليب هذا يهل على قرية أخرى من قرى الرحبانية، فيجد القرية يتهددها أمر خطير. موسم القصب موشك على البوار، لأن رجلا ذا نفوذ وعصابة، اسمه فهد: يصر على أن تتزوجه بنت جميلة اسمها حلا، بينما لا تحبه هي، بل ترفضه.

ويأتي سمسار لشراء القصب فيهدده فهد، ويجعله يشتري ـ رغم أنفه ـ محصول الزيتون.

ويهل بائع الدواليب فيلهم وجوده في القرية الفتاة حلا بأن تحول القصب الذي يتهدده الكساد إلى «دواليب هوا»، فما هذه الدواليب إلا أوراق وقصب.

وتلتقط جارة حلا الفكرة، ويمضي الجميع في تنفيذها على الفور. ويفشل مشروع تآمر به فهد مع عصابته لحرق القصب، فإن الشخص المكلف بالحرق واسمه مخول يلقى الفتاة «حلا» فينكشف له أثناء الحديث معها أن ثمة آدميين اثنين في نفسه لا آدميا واحدا. أولهما الطفل الدائم في نفس كل إنسان، والثاني الرجل البالغ. وإلى الطفل في نفس ـ مخول ـ تقدم حلا دولاب هوا، فيلعب به، ويرتد إلى براءة الطفل، ويعترف بالجرم الذي كان موشكا أن يرتكبه، ويقرر العدول عن الجريمة.

ويروج مشروع دواليب الهوا، رغم أنف فهد وجماعته، يروج بفضل اقتحام الأطفال الصغار لساحة البيع، وشرائهم البضاعة واحدا تلو الآخر.

ويكون هذا بداية لانكشاف كل الشريرين في المسرحية، نجمة، التي تحب فهد وتضطر مع ذلك إلى حمل رسائله الغرامية للفتاة حلا. تشتري دولابا، متحدية حظر فهد، وتعترف بأنها كانت طوال الوقت تحب فهد وهو لا يلقي إليها بالا ـ ولهذا، لم توصل أبدا رسائله الغرامية لحلا. وسبع أحد رجال فهد المتحمسين، يفاجئ فهد بأنه لا يحبه، فهو مجرد فهد، بينما هو سبع، ملك الغاب. ومن ثم يشتري سبع دولاب هوا. وفي النهاية لا يبقى أمام فهد إلا أن يرجو حلا، أن «تحلي» أمورها معه فتقترح عليه «حلا» إرجاء مسألة العرس حتى العام القادم، حين تحتفل القرية بعيد دواليب الهوا، العيد الذي أفلحت حلا في إقراره، رغم معارضة فهد وعصابته ورغم تهديداتهم لأهل القرية باستخدام القوة، ولجوئهم إلى سلاح الرشوة.

ويتأمل فهد دولاب الهوا الذي تعطيه إياه حلا فيقول متأملا: شو هالورقة الزغيرة اللي غلبتني...

بس الهوا !

حد بيقاتل هوا !!!

وتنتهي المسرحية وكل من فهد وحلا يغني:

روح روح يا كبر وارجع لنا يا زغير

تهدم يا حيط الخجل ...

انقطع يا خيط الملل ...

اتهدي يا أسوار العمر ...
ويا أنا أنسى شو أنا ...
تا أرجع ولد زغير...
يلعب عحفا في الهنا...

ليس أمام حلا إلا أن تنسحب إلى الماضي - إلى أيام طفولتها بحثا عن السعادة، أما بياع دواليب الهوا الذي أحبته من فورها، فهو يرفض أن يحتويه مكان أو يملك أمره إنسان ولو كان حلا، التي أحبها هو الآخر. ولكن حبه هذا يحفزه إلى العودة إلى التشرد والتجوال، فإن هذا الحب يهدد بأن يدق أوتاد البائع في أرض القرية وهذا ما يتوقاه البائع بشدة ملسوعة.

وفي: هالة والملك (1967) يتسع مسرح الأحداث ليصبح مدينة بأسرها، مدينة سيلينا. والمدنية على وشك الاحتفال بعيد الأقنعة، الذي يلبس فيه الكل قناعا يخفي حقيقته ثم يأخذ يندمج في أفراح العيد.

الاستعدادات على قدم وساق للبدء في الحفل ولكن عرّاف المدينة يطلع عليها بنبأ مثير. لقد استشار النجوم، ورجع إلى الأبراج، فقالت له جميعا إن أميرة ابنة أمير، حلوة، فائقة الحلاوة، هي بسبيلها إلى المدينة متنكرة. والعراف يقترح أن تفتش المدينة عن هذه الأميرة الجميلة وأن تزوجها للملك، حتى تسعد المدينة، وتشعل بالزينة.

ويطرح الملك الأمر على أهل المدينة، أن البنت حلوة، وهي أميرة، والوحشة تلف القصر من مدة، وهذا القصر يصرخ في الملك: إنه ينتظر عروسا تملؤه بهجة، وتشعله بالزينة.

ويطلب الكل من الملك أن يسعى إلى الأميرة ويتزوجها.

ثم يأتي شخص اسمه هب الريح، ومعه ابنته هالة، يأتي الاثنان كي يبيعا الأقنعة في العيد. ويكسبا عيشهما، ويتسنى للرجل هب الريح أن يسكر سكرة قوية، فهو ذو مزاج، وهو يسكر كي يتحرر، لأنه إذا ما سكر فهو عنتر. بل أين منه عنتر؟ ولا يجد الاثنان أحدا يبيعان له الأقنعة، فقد أخذت المدينة بنصيحة العراف، وقررت إرجاء العيد، حتى تصل الأميرة، ويترك هب الريح ابنته هالة وحدها، ويذهب إلى الحان، على أن تستدعيه هالة إذا ما جاء مشترون.

تقف هالة وحدها تغني، طالبة الناس، كي يشتروا منها وتروج بضاعتها

وتشتري لأختها فستانا ولعبة لأخيها.

ويأتي الناس ويرونها - وهي ترتدي قناع فتاة صغيرة - فيهتفون، ويصيحون ويصرون على أنها الأميرة المنتظرة، ويروحون يعدون العدة لتزيينها، وإلباسها فاخر الثياب وإعطائها الغالي من الحلي. وعبثا تحتج، وعبثا تنكر أنها أميرة وحتى حين يخاطبها الملك: أهلا بعروستنا، تصر على قول الحقيقة، فلا هي أميرة، ولا بها رغبة في أن تكون. إنها لا تعدل بقريتها: «درج اللوز» شيئا، ولن تنام إلا على مخدتها بفراشها العتيق.

ويعرف بقصتها أهل الحي الشعبي في المدينة، فيعرضون عليها شكاواهم وآلامهم قصد أن تبلغها الملك.

وفي هذه الأثناء يكون الملك قد كلف قائده بأن يستدعي أبا هالة من الحان، ليسأله ما إذا كانت البنية الواقفة أمامه ابنته بالفعل.

وحين يعرف الأب سبب السؤال، وأن الإجابة عليه بالنفي تجعل من ابنته أميرة، لا يتردد في القول، إنه لا يعرف الفتاة، بل إنه لا ولد له أصلا!

ويسقط في يد هالة، بعد أن أخذ الكل يصدق أنها الأميرة المتخفية - يأتيها كبار رجال الدولة يخطبون ودها، وتأتي وفود الشعب حاملة آمالها وآلامها، وهي تصرخ: لن أتزوج الملك!

وفي النهاية يطلب شحاذ المدينة الأمان من الملك، ويفشي له السر. إن الفتاة ليست أميرة، وهي قد صرحت مرارا بأنها لن تتزوج الملك. بل إن الشحاذ نفسه لا يرضى بأن يكون ملكا. فالملك وقد جلس على العرش، قد فقد كل أمل، فماذا بقي له من أحلام وطموح بعد أن بلغ المنتهى؟ وكذلك حال الفتاة الغريبة: إنها تحيا على الحلم، ولا تريد أن تترك أرض الأحلام أبدا.

وهنا يطلب الملك من الشحاذ أن يعيره ثيابه، كي يتقرب في هيئة شحاذ، إلى الفتاة الغريبة، وفعلا يأخذ الملك يحادث الفتاة، ويعلم منها أن رجال الملك كذبوا عليه وأنهم يستغلونه، وأنهم نصحوها: أن تتزوج الملك هي أيضا. أما أهل الحي الشعبي فإنهم يائسون من عون الملك، لأنه يلبس التاج ولا يستطيع أن يدخل بيوتهم ذات المداخل الواطئة، وأنه ليس لهم من أمل في أن يوصلوا آلامهم للملك. وهنا يقول الملك للفتاة: لقد قمت أنت بالمهمة، ويخلع ثيابه ليظهر أنه الملك بالفعل، وتعجب هالة كيف تحدثا معا ببساطة

هكذا، فيقول لها الملك إن الملك لا يخيف، بل هي الحقيقة التي تخيف. وقد عرف الملك الحقيقة بفضل أمانة وشجاعة فتاة غريبة، ولكن ماذا يفعل الملك بإزاء حاشيته الملتوية القصد؟ إذا حاكمهم فسوف يسجنهم جميعا؟ وإذن فعلى من يكون ملكا من بعد؟ أو ماذا يحترف من مهنة سوى مهنة الملك، مادام لا هو نجار ولا حداد، ولا مهنة أخرى له غير مهنة الملك؟

وتعود هالة إلى قريتها «درج اللوز» وهي تغني:

بكرا بقعد ع بابي ...

وبحكي القصة لصحابي ...

وبيقولو كذابة ...

ما رحت ع سيلينا ...

النغمات نفسها في العملين السابقين نجدها في «هالة والملك» العودة إلى بساطة القرية وسذاجة عيشها تعني السعادة الخالصة.

لا سعادة في الغنى والمناصب والجاه، فأحسن منها جميعا أن يعيش المرء حياته خالي البال كثير الأحلام. خير له ألا يفقد براءته التي يراها الرحبانية في البساطة، وفي الطفولة وفي البعد عن تعقيد الحياة.

وهذا منطق نقبله في جو الأوبريت الفانتازي، وليس من بأس في أن نقبله. ونحن نشط كثيرا لو عاملنا منطق الفانتازيا كما نعامل مشاكل الحياة الفعلية.

إن أوبريتات الأخوين رحباني تدعو إلى هروب رومانسي نحو الماضي، أو البدائي، وتقرن هذين بالخير، كما تقرن الشر بالحياة المركبة، والمناصب والجاه. ولكن علينا أن نسأل: مم تهرب الأوبريتات؟ من شر تنتقده، وتتوقاه، وتحرص على ألا يصيب الأخيار.

فهي - الأوبريتات - إذن في صف الخير ضد الشر. وهي في صف الصراحة، والشرف وقول الحق. وإذا كانت لا تقدم حلا فعالا لمشاكل البشر فإنها - على الأقل - تنقد الشر وتحاربه، وتعلي شأن الخير وتدعو له.

وحسب هذا موقفا، فما تقدر الأوبريت المولود في لبنان، بتناقضاته الكثيرة أن تقدم المزيد.

إن هذه الأوبريتات طيبة القلب ولكنها ليست ثائرة ولا هي ثورية. إنها تربت - كما تفعل مسرحيات الريحاني، على أكتاف الفقراء وتقول:

أنتم الناس أيها الفقراء !

هناك ظاهرة إيجابية ثالثة في المسرح اللبناني، هي ظاهرة مسرح شوشو، قد يسخر البعض من هذه المسرحيات المقتبسة من مسارح البولفار في باريس، ولكن هذا السخر ينبغي أن يقف فورا حين نعرف أن شوشو، الكوميدي الإنساني الكبير، قد استطاع طوال اثنتي عشرة سنة، أن يملأ مسرحه بالناس وهذا مكسب ثمين لأي حركة مسرحية، خاصة إذا كانت ناشئة.

وقد طور شوشو فنه المسرحي في السنتين الأخيرتين من حياته، فقدم في مسرحية «أخ يا بلدنا» المقتبسة من «أوبريت بثلاثة ملليمات»، لبريشت آلام الفقراء وأحزانهم وشكاواهم فكافأه الفقراء ومحبو المسرح على السواء بالإقبال الكبير، حتى لقد دام عرض هذه المسرحية ستة أشهر متوالية، وطلبت السلطات القبض عليه، لأنه أقدم على طبع أغنية مهمة في مسرحيته على أسطوانات يقول مطلع الأغنية:

شحادين يا بلدنا ...
قالوا عنا شحادين...
قالوا عنا شحادين ...
ونحن مين يا بلدنا ...
نحنا شوية مساكين...
ومظلومين يا بلدنا...
أي وحياتك مظلومين ...

وقد رأينا في الصفحات السابقة أن شوشو مضى من هذه المسرحية إلى عمل آخر انتقادي اجتماعي سياسي، هو «خيمة أرجوز» التي استطاع فنه الكبير أن يجنبها سوء الإخراج وسوء الرؤية. وأنا واثق لو أن الأجل كان قد امتد بالفنان الطيب الكبير القلب لاستطاع أن يطور وينمي الكوميديا الانتقادية، ويجعل منها أداة استمتاع واستنارة في الوقت ذاته.

6 المسرح الفلسطيني

في بحث عن المسرح العربي الفلسطيني، قدمه الأستاذ عدنان أبو عشمة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ضمن إطار مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي عقد بإشراف المنظمة في دمشق أيام 15-22 يونيو 1973، يورد الكاتب حقائق مهمة، وغير معروفة للكثيرين عن بدايات النشاط المسرحي الفلسطيني تحت حكم الانتداب البريطاني.

يذكر الباحث أنه، رغم عدم تشجيع سلطات الانتداب للمسرح الفلسطيني المحلي، وتفضيلها المسرحيات المترجمة إلى العربية من المسرح العالمي، فإن هذا لم يمنع قيام كتاب مسرحيين فلسطينيين، قدموا عددا لا بأس به من المسرحيات، طبع منه القليل، وبخاصة ما كتبه نصري الجوزي وجميل بحري.

ولم يكد المسرح الفلسطيني يبدأ حتى ووجه بالصدمة العنيفة التي ذهبت به بددا، ألا وهي صدمة استلاب فلسطين من قبل الصهيونية العالمية المدعومة بنفوذ وأموال ومخططات الإمبريالية العالمية.

وعلى هذا تشتت شمل فناني المسرح

الفلسطيني، وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدأوا نشاطا مسرحيا فلسطينيا هناك. أما من آثر البقاء منهم فوق الأرض السليبة، فقد سكتوا مدة من الزمن، ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر اليهودية التي تهوى تمثيل المسرح العربي، والتي قدمت من بلاد عربية مثل: مصر والعراق. وعلى هذا تكون مسرح عربي كان من أبرز سماته تعاون فنانين مسرحيين عرب وفنانين مسرحيين يهود ينطقون بالعربية.

كان من بين هؤلاء اليهود «متاحو إسماعيلي»، الذي اكتسب خبرة مسرحية طيبة في مصر، فجمع حوله عناصر مسرحية كون بها فرقة أخرجت للناس مسرحية: «تعويذة الهند»، وهي مسرحية باللغة العربية عن حياة المهاجرين الشرقيين إلى إسرائيل.

وتطلع اليهود القادمون من العراق إلى أن يشاركوا في النشاط المسرحي الذي بدأه إخوان لهم من مصر، فقدموا مسرحيات عربية كثيرة، وبدأوا بتقديم مسرحية شوقي: «مجنون ليلى» في أكتوبر 1956، وقد لقيت المسرحية نجاحا.

وقبل النكبة عام 1948 كان عدد الفرق المسرحية في القدس وحدها ينوف على ثلاثين فرقة مسرحية، ولكنها كانت فرقا ضعيفة. وكان يعمل إلى جوارها كتاب غزيرو الإنتاج، على رأسهم: جميل حبيب بحري، وقد كتب اثنتي عشرة مسرحية بينها «الوطن المحبوب»، نشرت بالقاهرة عام 1923، و «الخائن»، مأساة في ثلاثة فصول (1924). و: «في سبيل الشرف» مأساة في خمسة فصول (1926)، و «سجين القصر»، مأساة في خمسة فصول، (1927).

وكاتب آخر اسمه نصر الجوزي وقد كتب إحدى عشرة مسرحية بينها: «العدل أساس الملك» (1956) و «الدنيا أم»، (1956) و«فؤاد وليلى» و «الحق يعلو» و: «شبح الأحرار»، وذلك إلى جوار مسرحيات للأطفال: «ذكاء القاضي»، كتبها المؤلف بالفصحى، و «صور من الماضي»، وهي تاريخية موجهة للأطفال أيضا، و «تراث الآباء» من فصلين، بالفصحى، وموجهة للأطفال كذلك، وتستهدف الدعاية ضد بيع الأراضي في فلسطين لليهود.

وكتب برهان الدين العبوشي مسرحية «وطن الشهيد» من خمسة فصول وتدعو إلى العمل العربي الموحد ضد نشاط اليهود في فلسطين.

وكتب محمد حسن علاء الدين مسرحية شعرية في أربعة فصول عن حياة وموت الشاعر الجاهلي امرؤ القيس.

وكتب في الاتجاه نفسه محيي الدين الحاج عيسى الصفدي مسرحية: «كليب»، وهي شعرية في خمسة فصول وتحكي عن معارك كليب مع جساس ابن عمه وصهره.

وكتب محمود محمد بكر هلال مسرحية: «فلسطين»، باللغة الفصحى.

وكان الغرض من هذه المسرحيات استنهاض همة الأمة العربية، وحث أفرادها على الالتفات إلى أمجاد الماضي. تلمسا للعبرة، وللحافز معا. فهي نظرة للتراث المجيد قصد الاستمداد المادي والمعنوي، تمهيدا للانطلاق نحو مستقبل يوازيه مجدا ونبلا.

كذلك عرف المسرح الفلسطيني أيام الانتداب المسرحيات السياسية، وإنما أخيرا، وذلك بسبب صرامة رقابة سلطات الاحتلال، التي كانت توجه أقسى معاملاتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة.

غير أن هذا لم يحل دون أن تلعب المسرحية السياسية دورها المهم، ففجرت أحزان الناس، ونبهتهم إلى مآسيهم، وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحض على عدم بيع الأراضي لليهود، وصرف بعض الكتاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية.

مع قيام الثورة الفلسطينية، تطلع الثوار إلى إعادة النشاطات الثقافية والفنية التي أهدرت طوال سنوات النكبة. فقامت بمبادرة من حركة التحرير الوطني الفلسطيني «جمعية المسرح العربي الفلسطيني»، عام 1966، واتخذت من دمشق مقرا لها. وقد حددت الجمعية لنفسها أهدافا واضحة هي: التوعية بالقضية الفلسطينية، وعرض تجارب الثورة الفلسطينية النضالية على المسرح، وإحياء التراث الثقافي الفلسطيني.

ولبلوغ هذه الأهداف تكونت فرقة للتمثيل المسرحي، زارت عواصم البلاد العربية وقدمت عروضها على مسارحها.

واتجهت الجمعية أيضا إلى ضم شتات الموسيقيين الفلسطينيين في فرقة قدمت حفلات على مسارح دمشق، تخللتها أغان فلسطينية وأناشيد ثورية وعروض أزياء شعبية فلسطينية.

كما أسهمت جمعية المسرح العربي الفلسطيني في تكوين نواة لفرقة فنون شعبية من أجل إحياء التراث الشعبي وحمايته من الضياع. وقد تبنت حركة فتح هذه الفرقة ودفعت تكاليف إدارتها وزودتها بما يلزم من مدربين.

وقد قدمت جمعية المسرح العربي الفلسطيني على مسارح كثيرة في العواصم العربية المسرحيات التالية:

«شعب لن يموت»، من تأليف فتى الثورة. وإخراج صبري سندس.

«الطريق» تأليف وإخراج نصر الدين شما.

«حفلة من أجل 5 حزيران» من تأليف سعد الله ونوس، وإخراج علاء الدين كوكش.

أما مسرحية: «شعب لن يموت»، فموضوعها أقلية عربية في مدينة يافا، تعارض السلطات الإسرائيلية في محاولتها إزالة إحدى الجبانات، لتقيم بدلا منها فندقا سياحيا. فتعتقل سلطات الاحتلال الإسرائيلي زعيم هذه الأقلية وتزج به في السجن، وفي خلال التحقيق يموت المعتقل تحت تأثير التعذيب.

ويتولى أحد تنظيمات الثورة الفلسطينية (العاصفة) الانتقام من القاتل، وهو ضابط المخابرات الإسرائيلي بنيامين خضر، الذي تصرعه رصاصات الفدائيين.

وقد بنيت المسرحية على بلاغ أصدرته العاصفة أعلنت فيه إعدام الضابط الإسرائيلي لتسببه في وفاة محمود الصباغ، المناضل الفلسطيني في أحد السجون الإسرائيلية.

وقد هدفت المسرحية إلى التأكيد على حيوية الشباب الفلسطيني المتمثلة في رفضه الإرادة الصهيونية. كما قصدت تحديد هوية الشاب الفلسطيني المنخلع من مجتمعه ويمثله في المشاهد الأولى للمسرحية الشاب زهير، الذي يتعامل مع سلطات العدو. وقد أوضحت المسرحية مصير الذي ينخلع من مجتمعه، فهو لا يسمح له بالاندماج في المجتمع الإسرائيلي، مهما قدم من خدمات لإسرائيل.

والكاتب شاعر وأديب، عمل في إعلام فتح في فتراته الأولى، ودعا إلى تقديم فكر فتح وتوضيحه للفلسطينيين أولا، وللعرب ثانيا. وقد أسهم في تأسيس جمعية المسرح الفلسطيني، ورأس دورتها الثانية.

أما المخرج، فهو فلسطيني يقيم بدمشق، وله نشاط ملحوظ في مجالات الفنون المسرحية بدمشق. وقد أسهم هو الآخر في تأسيس الجمعية ورأس دورتها الأولى.

وتعالج مسرحية: «الطريق» الموضوع التالي: بعد عشرين عاما من النكبة: يثور سؤال محدد: ما العمل الآن؟ هل نبقى قطعانا بشرية تتوزع في البلاد العربية دون وحدة؟ الإجابة بالرفض.

فإذا كان الفلسطينيون قد سكتوا طيلة هذه الأعوام العشرين، فإنما كان هذا لأنهم لم يكونوا يملكون طريقا آخر، فمجرد طرح هذا السؤال في مجتمع عربي ما، كان يعتبر تدخلا في شؤون تلك الدولة.

إن الجواب الذي تقدمه المسرحية هو: الثورة، منهاجا، وضرورة، وممارسة. وهكذا جاءت المسرحية ليس مجرد دعوة إلى الثورة، بل كانت هي الثورة ذاتها، تسير إلى الأمام وتحكي عن ثوار يصنعون ثورة.

والكاتب الفلسطيني يقيم في دمشق، اطلع على فنون المسرح في ألمانيا. وعمل فترة في المسرح القومي في سوريا. وعندما أسست جمعية المسرح العربي، انضم إليها وشارك في أعمالها، وتسلم إدارتها المسرحية.

وقد كان من بين إنجازات الجمعية لفت الأنظار إلى ضرورة تشكيل فرق للفنون الشعبية الفلسطينية، على مستوى رفيع، تستطيع التصدي للفرقة الإسرائيلية التي تسرق فن الشعب الفلسطيني وتقدمه في عواصم العالم على أنه فن شعبي إسرائيلي، وذلك كي تدعم مزاعمها في أصالة وجود اليهود في فلسطين.

إلى جوار ما تقدم نسمع أصداء لمسرح عربي فلسطيني يقدم أعماله الآن في الأرض المحتلة. وتترامى إلينا أنباء مسرحيات يقال إن جيلا جديدا من الكتاب المسرحيين يقدمها بنجاح في الضفة الغربية، من هذه المسرحيات واحدة اسمها: «العتمة»، يقول القادمون من الضفة إنها نالت قبولا ونجاحا لدى عرضها.

كذلك نعرف أن الشاعر الفلسطيني المناضل: سميح القاسم، الذي يعيش تارة في سجون إسرائيل الصغرى، وتارة أخرى في سجنها الأكبر، قد كتب مسرحية نضالية اسمها: «قرقاش». وقد وصلتني هذه المسرحية، وسأبدأ بها الحديث عن النصوص المسرحية الفلسطينية التي كتبت داخل فلسطين

المحتلة، أو خارجها.

تقع مسرحية «قرقاش» في افتتاحية وأربع لوحات، مكتوبة بالشعر وهي تحكي قصة ديكتاتور بغيض اسمه قرقاش يقود قومه المضللين إلى السلب والنهب والقتل.

وحوادث المسرحية تدور في كل زمان، وفي كل مكان. وأشخاصها هم: قرقاش وفلاحون، ونبلاء، وجنود قرقاش، وفلاح ثائر، ولص، وطفلة، وامرأة، وبنت، وأمير شاب هو ابن قرقاش، وضابط، وحاجب، ووزير ملتح، ورجل وزوجته، وجندي فقد ذراعا، وجماعة من اليونانيين القدماء، وأخرى من المصريين القدماء، وجماعة أوروبية معاصرة، وكورس.

وينص سميح القاسم على أنه يحق للمتفرجين أن يتدخلوا في الحوار ويبدوا آراءهم بالشكل الذي يرونه. كما أنه في صلب المسرحية يجعل قرقاش يخاطب جمهور المتفرجين في أحد مواضع اللوحة الأولى.

وتحت ضوء خافت ينفرج عنه ستار الافتتاحية يلقي الكورس ترنيمة يؤكدون فيها أن قرقاش يعيش في كل زمان وفي كل مكان، وأنه يأتي في صورة إنسان ويأتي معه الموت، ويظل يدوي الصوت:

في كل زمان عاش

في كل مكان عاش

قرقاش

قرقاش

قرقاش

ثم يسطع الضوء وتدخل جماعة من اليونانيين القدماء مكبلة بالسلاسل، وتجتاز المسرح بخطى بطيئة ومنهكة، على إيقاع ثقيل من الموسيقى. ووراء الجماعة رجل يرتدي الزي اليوناني القديم، وهو يسوقها بالسوط، حتى تغادر المسرح. وتدخل جماعة أخرى من المصريين القدماء بالطريقة ذاتها، وتليها جماعة باللباس الأوروبي الحديث. تحمل صورة كبيرة لهتلر، وتدب تحت لسع السياط وعبء السلاسل، بينما يرافقها صوت هتلر في إحدى خطبه، حتى تغادر المسرح نهائيا. ثم يعود الضوء خافتا.

وتبدأ اللوحة الأولى، وسميح القاسم يعنونها كالآتي: «الطاغوت يصعد إلى العرض، على سلم الجوع».

وعلى خشبة المسرح فلاحون يدخلون من زوايا مختلفة، بعضهم يقرفص، وآخرون يركعون، أو يقفون باتجاهات مختلفة. ثم تدخل جماعة أقل عددا، وأفضل مظهرا هم جماعة النبلاء ويتبادل الجميع النظر دون كلام، ثم يتركز الضوء على أحد أفراد النبلاء.

ويقول الكورس: ماذا نفعل؟

ويرد فلاح وراء آخر: إن أهراء القمح قد فرغت. ويبست أشجار التوت. وقطعان الضأن تموت والحقل المجهد أجدب. فيعود الكورس ليسأل: ماذا نفعل؟

ولا يرد النبيل على السؤال، فينتقل الضوء إلى نبيل آخر. ويعود الفلاحون إلى شكواهم: في الأفق غيوم جراد. البئر تجف، والأولاد تخاف. ويطل الخوف أيضا من وجه الأرض المشقوقة. من تعب الأيدي المعروقة. ويلح الكورس والفلاحون على السؤال: ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟

ولا يحير النبيل جوابا. وينتقل الضوء إلى نبيل ثالث. ثم يتوهج الضوء، وتسمع ضوضاء بالخارج وصوت خطى تقترب، ويدخل أحد الفلاحين لاهثا، ممزق الثياب، ملطخا بالدم.

ويسأله النبيل ماذا هنالك، ويدعه دعا شديدا حتى ينطق، فقد عقد الخوف لسانه، فإذا ما نطق علمنا منه أن الناس قد نهبت حوانيت التجار، وقتلوا من قاومهم، واقتحمت النار ضاحية السادة.

ويهدد النبيل المشاغبين: لن يحصدوا غير الموت. ويعود الفلاحون يسألون: ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟

فهي ثورة الفقراء الساغبين إذن. وفي مثل هذا الحال لا يجد النبلاء الأثرياء بدا من أن يلجأوا إلى طاغية، عنيد، قوي الشكيمة، لينقذهم من الثورة، وليحول السخط الذي يأخذ بتلابيب الفقراء إلى مكان آخر. وبدلا من أن يزرع الفلاحون، يمتشقون السلاح، بعد أن حولهم الطاغية بالألفاظ الرنانة، وبالخطب الحماسية إلى جنود معتدين.

وهذا بالضبط هو ما يحدث في المسرحية. فسرعان ما يدخل قرقاش، ويجد الجمع واجما فيعمل فيهم ألفاظه الرنانة، ومنطقه الزاعق المغلوط. يسألهم ماذا نفعل إذا ما عض البلاد الفقر، وأجدبت أرضها؟ ويرد عليه فلاح ثائر وحيد: نضرب في الأرض بالفؤوس ونعمل ونجهد حتى نحصد

ثمرة أتعابنا.

ولكن قرقاش يسخر من هذا المنطق القويم، ويرد كأي لص في التاريخ، كأي فاشي في العصر الحديث، كأي هتلر أو أي ديان (قرقاش ذو عين واحدة)، بل نسوق الجيش إلى البلاد الخصبة المجاورة، ونحصد رخاءها وثروتها لأنفسنا.

وعبثا يحاول الفلاح الثائر أن يبصر إخوانه: أن قرقاش لا يريد الرخاء لكم بل لنفسه وجماعته. والغنائم التي يعدكم بأن تعودوا بها، سيستولي عليها هو وجماعته، فيزدادون وتنقصون أنتم. إن الرخاء في سواعدكم وليس في أسلحتكم. ولكنهم لا يسمعون له. لقد سحرهم الطاغية، وطمأنهم بأنهم ـ تحت لوائه ـ لا يموتون، بل يعودون منصورين.

ويتحول الفلاحون إلى غوغاء، يفكرون بآذانهم، ويستجيبون لتحريض قرقاش لهم على قتل الفلاح الثائر. وبالفعل يتجمعون عليه وهم يصيحون: فليقتل! فليرجم! وتتناوله سكاكينهم، بينما يعلو صوت قرقاش، بالغ النشوة:

وتعالوا نتقدم.

هل من يخون؟

الجميع: لا أحد!

لواؤنا لك انعقد؟

ثم يهتفون: عاش... عاش... عاش... قرقاش!

وينزل الستار على اللوحة الأولى.

في اللوحة الثانية وعنوانها: «قرقاش يحصد حنطة الآخرين، ويشرب آبارهم»، يعود الجنود، وقد «انتصروا» ـ ولكنهم لا يعودون كلهم، فقد أصدر الطاغية أمرا بألا يعود الموتى، أما الجرحى، فقد عادوا بعد أن رموا وراءهم أطرافهم المقطوعة. ويأخذ الكورس في هذه اللوحة دور الموتى الذين لم يعودوا، ولن يعودوا ويروح يندب هؤلاء وهؤلاء.

ثم يسطع الضوء على مشهد مخالف. فهذا فجر نهار صيفي يطلع على حقل من القمح الناضج، وجماعة من الفلاحين ما بين رجال ونساء وصبيان يحصدون في مرح وحماس ويغنون ثم يرقصون.

وفجأة يطلع عليهم قرقاش طلوع الوحش الكاسر. إنه في رحلة صيد، وهو يغضب لأن غناء الفلاحين سوف يخيف ويطرد الطيور، ولهذا فهو

يحظر غناء الفلاحين باسمه، واسم الوطن، فلا ينبغي لغير السيف البتار وغير الكبرياء أن ينشد في هذا البلد. ثم يصدر قرقاش أمرا بأن تتعطل كل الأعمال، وتغطي الزينات كل نوافذ البلد في كل مرة يشاء فيها عظمته أن يخرج في رحلة صيد، أو رحلة تنقيب عن الآثار (ديان يتاجر في الآثار). أما أغاني الغوغاء فلا ينبغي أن تسمع. إن الدول الراقية تتغنى بالسيف الباتر، لا بهوان المنجل والمطرقة المشؤومة.

وينصرف قرقاش وحاشيته ويتخلف عنهم ابنه، وهو شاب رقيق وجميل، يسوؤه ما فعل أبوه فيقبل على الفتاة التي كانت تغني ويناديها: يا عروس الزنابق ويطلب إليها وإلى قومها أن ينهضوا، ويعتذر للجميع، ويرجوهم أن يقبلوا صحبته.

ثم يتقدم الشاب للفتاة الفلاحة بحبه. فقد رفرف قلبه في قفصه الذهبي أول ما رآها. وهو يريد أن يخطبها لنفسه. وإنها قد كانت قمينة بأن تكون له لو حولها ساحر إلى طائر يطير - بدل يديها الخشنتين - بجناحين جميلين.

وتنصرف الفتاة وقومها، وقد تركت في قلب الشاب لوعة. عبثا قال لها: لم لا يهبط القصر ويعلو الكوخ حتى نلتقي؟ فإن الفتاة ترى أنهما لن يلتقيا إلا في الحلم، أو وسط ضباب الأسطورة.

وينشد الفتى، متوجعا، متحدثا عن همومه. وحيد هو في القصر. يبحث عما يؤنسه. وهو يعلم أن دمه هو من دموع الفتاة، وخبزه ووروده من تراتيل جوعها.

وهو يقسم في غيبة الفتاة أن يعود لها ناصعا، متخففا من أوساخ استغلال الإنسان للإنسان. فإن لم يفعل، حق للفتاة ألا تغفر له. لقد أماتته عيناها - أماتت الأمير المستغل، ثم بعثته من جديد - بعثت الأمير الذي يحب الشعب.

ويأتي الوزير، وقد أرسله قرقاش ليستطلع خبر الأمير المتخلف. فيقول له الأمير إنه قد أحب فتاة من الشعب، وأن حبها قد جعله يرى وجهه الحقيقي، وأنه متمسك بها. ثم يكلف الوزير أن يتلطف فينهي النبأ لقرقاش. وتنتهي اللوحة الثانية.

وفي اللوحة الثالثة، وهي تبدأ بلافتة يحملها رجلان مقنعان، ويدخلان

بها المسرح، وقد كتب على اللافتة: «حين تحس الجماهير بالسكين التي تقطع لحمها، لا يبقى لها مفر من التفكير في شيء ما تفعله، إذا شاءت أن تواصل الحياة».

وتبدأ أحداث اللوحة بقرقاش وهو في قاعة العرش. وإلى أحد جانبي العرش صورة لميزان العدل، وإلى الجانب الآخر رزنامة. بينما يقوم بعض الجنود بتلميع أوسمة قرقاش وحذائه، وتنظيم ملابسه.

ثم نعلم من صياح قرقاش أن هذا هو يوم العدل. وينادى على المتهمين، فيكون أولهم أرملة فقدت ابنها في حرب قرقاش الاستعمارية. وهي متهمة بأنها لم تسعد بالشرف الكبير الذي أولاه إياها قرقاش يوم تعطف وقبل منها ولدها شهيدا.

وتقول المرأة دفاعا عن نفسها وعن ابنها، إنه لم يزحف لغرض نبيل ـ ليس كي تتفجر الأرض عما في بطنها من خير، ولا كي تسمن الأبقار أو تزهر أشجار اللوز أو يولد الأطفال في ساحة المنزل ـ أطفال الخصب الأبدي ـ أو لكي يدفن في صدر أمه وجهه، فلماذا تفرح حين يعاد إليها قطعة معدن؟

ويهدر قرقاش بالسباب، ويقرر حرمان المرأة من حق الحزن، ويعين أحد وزرائه وزيرا للحزن، يحزن باسم القوم، حتى تنتفي الفتنة بين الناس، أما المرأة فعليها أن تقف على ساق واحدة ستة أيام في شمس الليل ودرب التبانات الظهرية، وقبيل اليوم السادس، عليها أن تلد سبعة أولاد سابعهم يؤخذ للجندية، والستة أيضا للخدمة في الجندية.

ويحين موعد غداء قرقاش، فيترك منصة «العدل» ويأمر أحد جنوده بأن يتحمل عنه أعباء ذلك «العدل».

ويدخل المتهم الثاني، فإذا هو فلاح فقد ابنه في الحرب وداست عربات الجيش وسنابك الخيل مزرعته فأتلفتها، ومع ذلك لم يزد على أن سكب دمعتين، الأولى على ابنه الذي صاح لدى باب الدار يوم رحيله بأنه لن يعود، والثانية على الجهد الذي بذل في زراعة الأرض والذي ذهب بددا.

ويأمر الجندي الذي أصبح قاضيا بأن تدفع الدولة تعويضا عما لحق مزرعة الفلاح من أضرار، ويقرر أن الحزن على الولد أمر مشروع ومن حق الفلاح الثاكل، وأن الفلاح هو الأصل، ولولا جهده ما قامت دولة، ولا استدعى

الأمر أن يقوم شيء يدعى الحكم، ثم يقول للفلاح انهض وارجع للأغراس، وارو حديثي للناس!

لقد حكم الجندي بمقتضى القانون الأمي، حكم وهو يعلم أن القانون الرسمي يقضي بشنق الفلاح.

ويعود قرقاش من وجبته الفاخرة ليسأل: كم عدد المحظوظين بحكم الإعدام؟ فيقفز نبيل من مكانه صائحا: إن هذا الجندي المغمور قد ألب حثالة الناس ضد القانون. إذن فليشنق. ويقول نبيل آخر فليحرق!

ويرد قرقاش، باستخفاف: فليشنق. وليحرق.

وفي اللوحة الرابعة تستمر مهزلة المحاكمة. ينفذ حكم الإعدام في الجندي، ويمثل مجرم خطير أمام المحكمة، تهمته أنه رجل عقيم، زوّجته الدولة بخمس نساء، فلم ينجب منهن ولدا واحدا يحمل السيف باسم قرقاش، وإزاء هذه الجريرة السوداء، ينبغي شنقه ليدفع ثمن العقم.

ويؤتى بالمشنقة ولكن يتبين أن عنق الرجل لا يبلغ طرف الحبل، فيأمر قرقاش أحد نبلائه بأن يحل محل الرجل ويشنق بدلا منه، إذ لابد من تنفيذ حكم الشنق بأي صورة، ومادام عنق النبيل يبلغ الحبل، فهو يؤدي الغرض.

ويعلق قرقاش: حسن أن يتدلى من طرف الحبل جسد أطهر من ذاك النذل.

ويدخل الوزير الذي كلفه الأمير الشاب بتحسس الطريق نحو موافقة قرقاش على الزواج من بنت الشعب، فيأخذ بطرق ملتوية يحكي لقرقاش عن أمير في مملكة ما، أحب فتاة من الشعب. لكن أباه الجبار ثار ومار، وأوعز للحراس بذبح العاشقة المغمورة. فأقسم إله الخصب أن يحل البوار والخراب بالمملكة المشؤومة، فتجف الأنهار والآبار، وتموت الحنطة والأغنام.

ثم يسأل الوزير الملك قرقاش ماذا يفعل لو أن أميرا في مملكته أحب فتاة من الشعب ويجيب الملك: آتوني الآن بجثته وجثتها.

وتحمل الجثة الأولى. جثة الفتاة. ويؤتى بالجثة الثانية. جثة الأمير. ويرفع عن الجثة الثانية الغطاء فإذا هي جثة ابن قرقاش.

ويعول الملك ويندب ما شاء له صوته العالي، وقلبه الذي تحطم، ثم يقرر أن ينتقم فيسوق الناس إلى حرب جديدة.

ولكن الثورة تندلع. والناس يطالبون بجثة عذراء الشعب المذبوحة.

ويطالبون أيضا بجثة قاتلها. جثة قرقاش. فقد طفح الكيل.

وتهجم الجموع على قاعة العرش، وحين يشهر قرقاش سيفه في وجوههم، يجهز عليه وعلى وزيره الجمهور الغاضب وتجر الجثتان إلى الخارج. ويجلس فلاح على العرش وهو يضحك متأملا نفسه في بهجة، ويعيد آخر صورة العدل المقلوب إلى وضعها الأمثل. ويمزق ثالث الرزنامة. وترتفع الموسيقى ويشتد الرقص والغناء، ويقذف الجنود خوذهم وينضمون إلى حلقة الرقص. ويصيح فلاح: عاش الملك العادل! ويرد الجميع: نحن الملك العادل. نحن الملك العادل!!

في قالب الأمثولة، والحكاية صب سميح القاسم أحداث مسرحيته. واستخدم شعرا سهلا، متعدد الطبقات، يهتف بالكلام المألوف تارة، وتارة أخرى يرتفع إلى مستوى الغناء العذب. وحمل هذا الشعر فكره الواضح، فحمله في يسر ودون إملال أو خطابة وصور به جنون قرقاش ومنطقه المعكوس إلى حد الهوس المضحك، كما صور به شخصيات كثيرة متباينة. الأمير الجميل الحالم، والفلاحة الرقيقة التي تهفو إلى الحب وإلى ذراعي حبيبها الجميل، ولكن يقعد بها المنشأ المتواضع عن أن تصبو إلى تحقيق أمانيها.

واحتمل هذا الشعر تصوير النبلاء الأخساء، والضحايا الملتاعين. وصور الغوغاء ورسم في اقتدار صورة النصر النهائي للشعب، وأبرز مهزلة المحاكمة وما حفلت به من تهم غريبة مضحكة، ومن قرارات ومفاجآت أصابت الشعب كما أصابت النبلاء.

وأبرز هذا الشعر شخصية الفلاح الثائر، والجندي الثائر، كما احتمل غناء الفتاة، وجدل الأمير الجميل مع نفسه ومع الوزير، وصور الوزير تصويرا مقنعا، جعله يقرب كثيرا من الوزير بولونيوس في «هاملت»: الوزير المتأنق الناعم، الراغب في الخدمة، أي خدمة، والذي يموت، كوزير قرقاش، ضحية نفاقه.

واستخدم سميح القاسم الموضوع التقليدي في الحكايات، الأمير الشاب المتوثب الروح وفتاة الشعب الجميلة، وإن كانت خاتمة سندريللا وأميرها هنا خاتمة دموية. ذلك أن المسرحية ليست حديث خرافة، ولكنها حقيقة كبيرة وعظيمة ومرة، وحلوة، صبها سميح القاسم في قالب الحكاية، لأن

هذا القالب في يد الفنان القادر يسمح بالمتعة والعظة معا، دون نتوء أو طغيان لأي من العنصرين على الآخر.

وبالمسرحية أنفاس من فن بريشت. وخاصة حين يدخل الرجلان المقنعان على المسرح وفي أيديهما اللافتة المكتوبة. فهذا بعض من فن بريشت.

ومن فن يريشت أيضا: الموضوع السياسي البالغ الجدية المصبوب فيما يشبه الأوبريت. والواقع أن «قرقاش» تصلح لأن تكون أول أوبريت سياسية تدين الفاشية والطغيان في أدبنا المسرحي.

وهي على كل حال قد أفادت كثيرا من شعر سميح القاسم، الذي استخدم هذا الشعر استخداما دراميا فعالا.

فهذه إذن مسرحية شعرية جيدة البناء واسعة الاهتمام، كبيرة القلب، صادقة الهدف.

وكتب الشاعر الفلسطيني معين بسيسو مسرحية: «ثورة الزنج»، مستخدما فيها تلك الثورة التي قامت في القرن الثالث للهجرة وسيلة لإسقاط الأحكام على الثورة الفلسطينية وكل الحركات الثورية التي توالت منذ ثورة الزنج حتى قرننا العشرين هذا.

ويقدم بسيسو في مسرحيته أحداثا تجري على مستويين. المستوى الأول، هو أيامنا هذه، وما يجري فيها، وهذا المستوى تشغله الشخصيات المعادية للثورة الفلسطينية وكل الثورات.

أما المستوى الثاني فإن أحداثه تجري في القرن الثالث الهجري، وإبان اندلاع ثورة الزنج.

وأحداث المسرحية دائمة الخروج والدخول من وإليكل من المستويين. والمضاهاة التي تحدث نتيجة تفاعل المستويين يخرج منها الكاتب بتعليقاته، وإيضاحاته لطبيعة ثورتي الزنج وفلسطين.

ومسرحية «ثورة الزنج» تقع في جزأين. يبدأ الجزء الأول منهما باللوحة الأولى، وفيها يظهر صاحب «صندوق الدنيا» ليعلن عما سوف نراه في المسرحية. سنرى الدنيا والتاريخ منشورين على حبل غسيل. سنرى أوراقا تغسل وأخرى تصبغ، ثم تنشر على حبل غسيل. وعلينا ـ هكذا يهيب بنا صاحب صندوق الدنيا ـ أن نعرف أننا كلنا مغسولون ومصبوغون. وعلى كل منا أن يتحسس ثوبه وأن يتحسس جلده ليتأكد من هذه الحقيقة.

وينصرف صاحب الصندوق ليتركنا في أيدي اثنين من كبار الغسالين والصباغين، أولئك الذين يغسلون أدمغة الناس، ويصبغون ثيابهم وعقولهم، تلمسا لتزييف التاريخ وأحداث التاريخ، ومن ثم تزييف الناس وعقول الناس.

المزيف الأول هو الرجل الغسالة وهو الذي يغسل ويصبغ كل ما يراد تزييفه. والمزيف الثاني هو الرجل التيكرز، وهو يكتب الأحداث المعاصرة أو يعيد كتابة الأحداث الغابرة بما يوافق الخط التزييفي الذي يلتقي عنده الرجلان.

وحين يتصل الحوار بينهما نعلم أنهما قد اتفقا على اختيار أحبار متعددة الألوان ليصبغا ويكتبا لها، بدلا من الحبر الأحمر وحده، أو الأحبار من ألوان أخرى. لأن الحبر الواحد يقتل صاحبه.

ويبدو الرجل التيكرز مهزوزا شيئا ما. فهو دائم الخشية من أن يخرج من جوف غسالته رجل مقتول، قد غسل وصبغ، ثم انتفض فجأة بالحياة. رجل ربما كان قد قتل في القرن الأول أو القرن الثالث أو القرن العشرين، يخرج وبيده سيف أو خنجر، أو قنبلة أو أصبع ديناميت.

غير أن زميله يهزأ منه. لقد كان الناس في الأزمنة الغابرة يلقون حتفهم بالسم يدس في شريان التاريخ، ثم يعاقب من بعد من دس السم، ولكن: من يعاقب من يقتل بالحبر، من يقتل تاريخا، من يقتل أبطالا بالحبر؟

ويعود الرجل الغسالة إلى الهزء من الرجل التيكرز، ثم يعلن أن عليهما الآن أن يصورا وجها جديدا، يغسلانه ويصبغانه ويعلقانه على الحبل. أن يصورا وجه فلسطين.

ويعترض الرجل التيكرز: لماذا فلسطين على وجه الخصوص؟ إنه وجه قريب، وأجدى من هذا أن يصور المزيفان وجها آخر، وجها يرفعانه كالحجر ويضربان به وجه فلسطين، والتاريخ كفيل بأن يمد الكفين بسلة أحجار.

هذا إذن سيكون أسلوب المزيفين. وهو أسلوب مضاد لأسلوب معين بسيسو، فالكاتب سوف يستخدم وجه ثورة الزنج، ليضيء به وجه فلسطين، وليس كي يضرب ذلك الوجه بأحداث التاريخ المزيف.

وحين يذكر اسم فلسطين، يظهر طيف امرأة تمثل ذلك البلد الشهير، وتروح المرأة توجه أعنف الاتهامات لكل من يزيف فلسطين، كل من يستغل فلسطين، كل من يصنع من عظمها أمشاطا ومن شعرها باروكات. كل من

يظهر فلسطين تارة، ويخفيها تارة أخرى، حسب ما تشاء مصالحه، كل من يضع لحمها في طبق القرن العشرين، ويأكله بالشوكة والسكين!

غير أن المرأة واثقة من أن هذا الزيف والقتل والتقطيع سوف ينتهي، «لأنهم» سوف يجيئون، وسيقطعون الحبل، ويحطمون الغسالة ويكسرون التيكرز.

ولا يلتفت الرجلان إليها، بينما يروح الرجل التيكرز يصر على أن وجه فلسطين قريب ومن الأجدى أن يصور الزميلان وجها آخر، ينهضانه من مقبرة التاريخ، يغسلانه ويصبغانه ويصورانه كيف يشاءان، وليكن هذا الرجل هو: عبدالله بن محمد، صاحب ثورة الزنج.

ويظهر رجل في ثياب القرن الثالث الهجري، هو عبدالله بن محمد، ويأخذ يصب غضبه على المعتمد بأمر الله الذي قتله مرة، وعلى وراقيه الذين قتلوه مرة أخرى، ثم ها هم أولاء وراقو القرن العشرين يستعدون كي يضعوا السكين على عنقه.

غير أنه يقسم أن وجهه لن يغسل بعد الآن ويصبغ، ثم يعلق على حبل غسيل، وبينه وبين القتلة والمزيفين ليكن دم!

وهنا يشدد الرجل الغسالة على ضرورة تصوير وجه فلسطين، يغسله ويصبغه ويخرجه هو، بينما يكتبه زميله، ثم يرفع صوته عاليا ويصيح: ها هي ذي فوق الحبل، فلسطين!

في اللوحة الثانية يقدم لنا المؤلف بانوراما الساحة الفلسطينية. وهي تعج بكل من يعيش على حساب فلسطين: رجل يقعد تحت بطن بقرة سوداء مكتوب عليها: «تبرعوا لفلسطين»، يقعد ومعه جردل، ووراءه ثلاثة رجال ينتظرون دورهم لحلب البقرة. ورجل آخر يقتعد الأرض وأمامه مفرش رصت عليه زجاجات مختلفة الأحجام وأكياس صغيرة من القماش، وأحجار، وصندوق زجاجي في الوسط وروث بقرة في داخله والرجل يرتدي ثوبا يحمل ألوان علم فلسطين وعلى صدره العريان حروف كبيرة تشكل أسماء، غزة والقدس ويافا.

وعلى المسرح صليب ضخم وفوقه هندي أحمر مصلوب. وتحت قاعدة الصليب كرسي ظهره للجمهور، وإلى جانبه رجل مهلهل الثياب يحمل في يده جمجمة. وإلى يمين الصليب قفص اتهام مصنوع من أعواد البوص،

كأنما هو قفص دجاج. وداخله رجال ونساء. بعضهم في ثياب رعاة البقر، وبعضهم في ملابس عادية، وبعض النساء يلبسن رداء الفلاحات الفلسطينيات التقليدي. وأمام القفص رجل يرتدي المايوه، وفوق رأسه مظلة ملونة وفوق سطح القفص منصة، فوقها منضدة على شكل حدوة الفرس، فوقها أكياس رمل مرصوصة. وفوق الأكياس مدفع رشاش إلى يمينه ميكروفون وإلى يساره ميكروفون وخلف الأكياس عصا طويلة في رأسها خوذة فولاذية.

والرجل التيكرز والرجل الغسالة يرقبان المنظر. الجميع في حالة سكون تام، كأنما هم شخوص في متحف شمع. ثم يعطي الرجل الغسالة الأمر بالتصوير فيتحرك الجميع. ونتعرف على «رموز» المنظر.

الرجلان العريانان يقتتلان. الرجل الجالس على الأرض يهز الجمجمة وينادي على بضاعته: بصلة، مسمار، دولار، دينار، زار. أغنية، فيلم أو تمثيلية، أو إعلان، سروال أصفر أو أخضر. جرة زيت أو عسل للهندي العربي الأحمر ... الخ. هو مستعد لتوريد هذا كله.

الرجل بالمايوه يصرخ مناديا على بضاعته: مهندسون، مدرسون، مدرسات، فلاحون وعمال، شعراء وشهداء وأبطال. التوصيل حتى باب المنزل. حتى أبواب مكاتبكم. تقبل كل العملات. ثم يهتف: وإننا لعائدون، فترد مجموعة الرجال والنساء في القفص بصوت واحد: إننا لعائدون.

أما حالب البقرة فيحمل جردله مليئا، ويتقدم آخر يحل محله. بينما ينادي الرجل أمام المفرش: حفنة رمل من يافا. حجر من عكا. خطب وبيانات. روث من أرض المذود في بيت المهد، ورماد من جثث المحترقين في دير ياسين. مقبض سيف من حطين، شعرات من رأس جواد صلاح الدين. ويمد الرجل تحت الصليب يده بالجمجمة، ويطلب ثمن حقيبة جلد، يلقي فيها الهندي العربي المصلوب ثيابه.

وفي أثناء هذه الضوضاء يدخل فجأة الرجل في ثياب عبدالله بن محمد. ورغم احتجاج الرجل الغسالة، يصر الرجل على أنه ليس كومبارس يمثل عبدالله، بل هو عبدالله نفسه. ويروح يتعرف على الموجودين، فإنه يعرفهم، وهم جميعا من سكان البصرة. الرجال والنساء خلف القفص رفاقه قطعت رقابهم معه، ورجل الجمجمة هو أبو بشار الذي كان يتاجر

في جلود الزنج، ويلقي بعيونهم لدجاج المعتمد، ولديوك جواريه. وهذا الهندي الأحمر المصلوب هو ابن الأسحم، والرجل بالمايوه هو ابن عتيق... الخ.

ثم يهجم عبدالله بن محمد على المتاجرين والمزيفين جميعا، فيهربون مسرعين، بينما يتقدم عبدالله ويضرب عيدان قفص الاتهام ويقول:

انطلقوا الآن

كونوا ما شئتم

زنجا في القرن الثالث للهجرة

أو زنجا في القرن العشرين

إن عليكم أن تنطلقوا الآن

لا يستأذن عبد من قيصره

كي يعلن ثورة.

وفي اللوحة الثالثة، تنتقل الأحداث بالفعل إلى القرن الثالث الهجري. هذا هو عبدالله بن محمد في داره، ومعه وطفاء، جارية المعتمد بالله السابقة، وزوج عبدالله الآن. إنهما يتداولان ما آلت إليه أمور الناس في القرن الثالث للهجرة:

أصبح سيف الفتح هو العظمة تلقى للضبع

صار المؤمن يلقى في الجب

سيف الفتح على السندان

يطرق، يصنع منه لحريم المعتمد الخاتم والخلخال

إنهم يجلدون ظهور الزنج الآن، وهذا أحدهم أوسعوا ظهره جلدا، وهذي وطفاء تعنى بجرحه، وهو بين النوم واليقظة.

وعبدالله بن محمد يود لو قامت الثورة الآن، ويتطلع إلى أن تنبت للجرح أسنان، فتطلب إليه وطفاء أن يتمهل، فهذا أمر لابد حادث لا محالة. ويقول لها عبدالله إن الكأس قد طفحت فتقول: طفحت كأسك ولم تطفح كأس الزنج بعد، ولا كأس البصرة.

ويقيم عبدالله قلقا، لأن صاحبه البحراني لم يأت، وقد تأخر على غير العادة، وهو يخشى عليه المكروه. وتقول وطفاء إنها قلقة بدورها فإن البحراني لا يظهر جانب الحذر اللازم. ويتابعه عبدالله أيضا في ترك الحذر. فيقول عبدالله، ولم الحذر؟ قد شبعنا خوفا. خفنا من نطع ومن سيف المعتمد

طويلا، فلماذا لا نفترش نطع المعتمد، ونأكل فوقه؟ أو نصنع منه قربة يشرب منها الزنج، وأن ندفع به إلى الإسكافي كي يصنع منه للزنج نعالا؟ ماذا بقي بأيدينا لنخاف عليه؟

ولكن وطفاء تخاف على شيء هو عندها أثمن من الحياة. تخاف على النطفة التي أودعها عبدالله بن محمد أحشاءها، نطفة طاهرة، تلقتها راضية شاكرة، ويا طالما ألقى الفحش في بطنها الوحل الأسود والوحل الأبيض.

إنها تخاف على جنين الثورة أن تمتد إليه أيدي الظلمة بالسوء.

ويأتي البحراني فيروي لصديقه كيف قتل البرابرة من خصيان الأرض عبدا اسمه أبويوسف. ظل هذا العبد ستة أيام بلياليها وهو وراء سدود الطين، ثم أغفى، وتسرب الماء من ثغرة في السد الطيني، فتقدم خصيان الأرض وسدوا الثغرة بجسد أبي يوسف... ومات المسكين شر ميتة.

ورأى هذا الهول عشرة عبيد من زملاء أبي يوسف فصرخوا، فكان جزاؤهم أن وضعوا ـ أحياء ـ في قرب عشر، بكل منها ثعبان وحدأة، ورموا القرب في الماء، وقد غل كل عبد إلى واحدة، فكان رجل تنقر عينه الحدأة، وآخر يلدغه الثعبان وكلهم يموت وهو يطفو.

وحين ينتهي البحراني من روايته، يطل من خلف الحائط الأيمن لصحن الدار أراجوز يدلي من يده اليمنى حبلا في نهايته كيس، ومن اليد اليسرى حبلا آخر في نهايته رأس ملطخ بالدم يتأرجح ويصيح الأراجوز:

يا أهل البصرة
يا زنج البصرة
كل يتحسس عنقه
كل يتحسس كيس نقوده
كل يتدبر أمره
كيس الذهب ونخلات عشر للطائع
للعاصي، هذا الرأس المقطوع
يا أهل البصرة
يا زنج البصرة
اختاروا بين الكيس وبين الرأس المقطوع...

ويخفت الصوت رويدا، ويتتبه عبدالله بن محمد لوجود الأراجوز، فيضرب الحبل الذي به الرأس، فيسقط هذا ويلتقطه عبدالله وهو يقول:

يا أهل البصرة

يا زنج البصرة

اخترنا الرأس المقطوع

اخترنا الرأس المقطوع

وبهذا تنتهي اللوحة الثالثة، وينتهي معها الجزء الأول من المسرحية.

في اللوحة الأولى من الجزء الثاني يتداول كل من الرجل الغسالة والرجل التيكرز أنباء ثورة الزنج. ويلوم الرجل الغسالة زميله الرجل التيكرز لأنه هو الذي اختار إحياء عبدالله بن محمد، فأوقعه وأوقع نفسه في بئر. بئر القرن الثالث للهجرة.

لقد تمرد عبدالله بن محمد على «مؤلفه» وتمرد معه كل الكومبارس في المسرحية، وتبعوا عبدالله بن محمد، ولو ملك عبدالله حبلا للفه حول عنق الرجلين.

لقد سقطت البصرة في يدي عبدالله، وها هو ذا الخليفة يعد حملة بقيادة أخيه لينفذها ضد الزنج.

ويقرر المزيفان أن يؤلفا عبدالله آخر - بل أكثر من عبدالله واحد، ويطلقوهم في أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة، حتى لا يعرف العبيد أي عبدالله منهم يتبعون.

وفي اللوحة الثانية يرفع الستار عن حلبة مربعة، حوالي جوانبها الأربعة حراب ينتهي بعضها بعمائم خضراء، وبعضها الآخر ينتهي بمناديل سوداء وحول الحراب يطوف عبدالله بن محمد يتعرف على رفاقه القتلى. هذا رأس البحراني، وهذه حربة ابن أبي هاني ومنديله... كل الأصحاب فوق الحلبة، ووحده عبدالله بن محمد مازال حيا. إنه يبرر ثورته لنفسه، قبل كل الناس:

حين يكون هنالك يا عبدالله بن محمد

رجل واحد

رجل واحد يملك كل الدنيا

لابد وأن تحمل كل خلاخيل امرأتك

أقراط امرأتك
أن تحمل لحمك
أن تحمل عظمك
أن تحمل أغلالك للحداد
كي يطرقها لك سيفا
حين يكون هنالك رجل واحد
يملك كل الدنيا
لابد وأن تشهر سيفك
أو تبتلع السيف.

وتظهر وطفاء. هي من بقي من الثورة، هي و«الطائر» الذي تحمله في أحشائها. ويقول لها عبدالله بن محمد إنه طمع ذات يوم في أن يجعل سرير المعتمد عشا لذلك الطائر. ولربما كان هذا هو خطأه الجسيم:

إن الثورة والعرش
لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء
اعلم بعد فوات الوقت
أن الثورة
ليست أبدا تلك الثمرة
تتدلى من فرع الشجرة
تخطفها قبل يد السلطان الجائر
يد ثائر
يحلم أن يصبح سلطانا آخر
اعلم قبل الموت
أن الثائر يهلك لو سقطت من يده الجمرة.

وتسأله وطفاء: ماذا تسمي ابنك يا عبدالله؟ فيقول:

سيسميه من سوف يجيئون
قد ينتظرون طويلا لكن سوف يجيئون
في القرن الرابع أو في القرن العشرين

وتنطلق وطفاء بحملها الثمين، بعد أن رجاها عبدالله أن تفعل.

ويظهر الرجل الغسالة هنا، ويشمت في مصير عبدالله، ويزيد أوجاعه

بأن يكذب عليه. يقول إن وطفاء قد خانته، وذهبت تسلم جسدها إلى عدوه. وقد نامت مع العدو ولكنه في الصبح قتلها. وتلك جنازتها تسير.

وبالفعل يرى عبدالله جنازة وحولها مشيعون ولافتات بالعربية والإنجليزية والفرنسية ولكنها ليست جنازة وطفاء. وتظهر وطفاء لتؤكد براءتها وطهارتها. ولتطمئنه!

طائرك بأحشائي يا عبدالله بن محمد
سيظل يرفرف حتى ينطلق وفي منقاره
حبة قمح من طاحون البصرة
حبة قمح يلقيها
باسم الزنج وثورتهم
في طاحون القرن العشرين

وفي اللوحة الثالثة يجري حديث حول إجهاض وطفاء. يرفض الطبيب إجهاضها بالوسائل الطبية، حتى لا تتحول إلى قديسة، ويشير بأن تضرب حتى تجهض، داخل مشهد مسرحي يجري في القرن الثالث الهجري ويخرجه الرجل الغسالة. وتجري محاولة الإجهاض بالضرب في اللوحة الرابعة، يقوم بها جلاد زنجي، هو ذاته الذي كانت وطفاء تعنى بجراحه في البصرة. وحين يعلم الزنجي هذه الحقيقة يحرر وطفاء من أغلالها فتخرج من باب الزنزانة إلى القرن العشرين، حيث اسمها موضوع في القائمة السوداء.

إنها تخبئ للثوار القادمين في صدرها سيفا وقنبلة وأمشاط رصاص وأصابع ديناميت. وهم لاشك قادمون.

في اللوحة الخامسة والأخيرة من المسرحية، ساحة رحبة مليئة بالصلبان، وعلى كل صليب صورة عبدالله بن محمد.

وتأتي وطفاء إلى الساحة فلا تعرف مَن مِن هؤلاء هو رجلها وأبو طفلها. وتصيح وطفاء في الوجوه المتماثلة أن تنطق لتعرف رجلها الحق، وتعطيه طفلها وطفله. وبعد لأي يخرج صوت من أحد الوجوه المصلوبة يقول لها: إن الطفل سوف يختار بنفسه اسمه ورايته بعد أن كان الغير يختار له. وحين تتجمع هذه الصلبان العشرة، فإن على وطفاء أن تهز جذع صليب محمد بن عبدالله، فتتساقط منه أقماط الطفل.

ولكن من يجمع الصلبان العشرة؟ لن تجمعها معجزة. لقد كانت ثورة

الزنج معجزة القرن الثالث للهجرة. فما هي معجزة هذا القرن؟ ما هي معجزة أياديكم؟ تتوجه وطفاء بالخطاب هنا إلى جمهور المسرح وتواصل القول:

مدوا أيديكم بالمعجزة الآن

....

ولتتجمع هذه الصلبان

هذه مسرحية مزدحمة بالأحداث، وبالرموز، وبالمعاني، وبالحيل الفنية، وبالصيغ المسرحية. وهي إلى هذا، تعاني من كثرة المقارنات.

إن الهدف الرئيسي من استخدام «ثورة الزنج»، هو اتخاذ هذه الثورة وسيلة لإضاءة ثورة فلسطين وإصدار الأحكام عليها. غير أن معين بسيسو لا يكتفي بأن يقيم هذه العلاقة بين الثورتين، بل يتطلع أيضا إلى أن ينشئ علاقة أخرى بين نكبة فلسطين وبين نكبة الهنود الحمر على أيدي المستعمرين الأمريكان.

والعلاقة بين النكبتين واضحة ومشروعة. فكل من شعب الهنود الحمر، وشعب فلسطين قد كان ضحية لاستعمار استيطاني ضار، لا يرحم، انتهى في أمريكا بإبادة الهنود الحمر مع الاحتفاظ «بعينات» منهم داخل أماكن خاصة مسورة.

ولم ينته نضال فلسطين مثل هذه النهاية ـ حتى الآن ـ لأن الثورة الفلسطينية انفجرت في الوقت المناسب، وحمل أبناؤها البواسل السلاح، وراحوا يصوبونه على المستعمر الاستيطاني الغاصب.

أما علاقة ثورة فلسطين بثورة الزنج، فهي ليست على هذا القدر من الوضوح. إن معين بسيسو يصور ثورة الزنج على أنها ثورة اقتصادية في المحل الأول وجهها أصحابها إلى ملاك الأراضي وحراسها، وإلى زبانية الحكم. وهي ثورة طمعت في أن يتساوى فيها الناس في الفرص فلا يمتلك رجل واحد كل الدنيا، بينما لا يملك الناس كلهم شيئا.

أما ثورة فلسطين فهي في الأساس ثورة وطنية، ترمي إلى تحرير الأرض من المعتدي الغاصب، ولا تلتفت في الوقت الحاضر، إلى ما يكون من أمر الناس بعد النصر. سيطالب الناس، لاشك، بحقوقهم الاقتصادية المشروعة، وبالفرص المتكافئة، ولكن هذا كله ـ فيما أرى ـ مؤجل حتى تحسم القضية

الوطنية.

ومن ثم فقد تأرجحت المسرحية بين تصوير ثورة فلسطين، وتقديم ثورة الزنج. واتخذت ثورة فلسطين إطارا لثورة الزنج، وأخذ يدخل من هذا الإطار على أحداث ثورة الزنج شخصيات وحوادث، وصيغ فنية وحيل مسرحية لم تكن دائما مفيدة ولا معبرة.

ولنأخذ مثلا: الرجل صندوق الدنيا. أول ما نراه في المسرحية نجده يقوم بدور يشبه دور الكورس، ثم يدخل من بعد في اللوحة الثانية من الجزء الثاني فلا يقول كلاما مهما يبرر ظهوره. أو هو يقول أشياء نعرفها أو نستطيع أن نستشفها: عبدالله بن محمد كان عبدا، ثم أحب، آه حين العبد يحب. وقال للسلطان لا، وغيره كان يقول للسلطان نعم... الخ.

فكرة المزيفين الكبيرين في غسالة وتيكرز فكرة ممتازة، غير أنه ما كان ينبغي لهذين المزيفين أن يفرشا ظلهما على أجزاء كثيرة من المسرحية، كان يكفي أن يظهرا في المشاهد الأولى، وفي مشهد الساحة الفلسطينية الذي كتب بذكاء واقتدار فني. أما أن يظهر الرجل الغسالة في لحظة درامية مهمة مثل هزيمة ثورة الزنج، وفشل عبدالله بن محمد، يظهر كي يشمت في عبدالله ويزعجه بكذبة سرعان ما تنفضح، فإن هذا - في رأيي - أمر يسيء إلى المشهد الذي هو فعال ومؤثر ولا يحتاج إلى تجاوز للذروة، يقدمه الرجل الغسالة.

وكما قلت قبل، استخدم معين بسيسو حيلا وصيغا مسرحية من تراث المسرح أو من جديده، مثل صيغة: المسرحية داخل المسرحية، وصيغة كسر الإيهام المتعمد والاتجاه بالخطاب إلى الجمهور، كما استخدم الأشكال التراثية للمسرح مثل صندوق الدنيا والأراجوز (استخدام الأراجوز، على عكس صندوق الدنيا، كان ناجحا، لأنه أدى وظيفة درامية واضحة).

وكل هذه الصيغ والحيل قد انقضت ظهر المسرحية، وشتتت عنها بعض الانتباه. ولو كان معين بسيسو قد كبح جماح رغبته في أن يستخدم كل شيء ويقول كل شيء لأصبحت مسرحيته أكثر إقناعا بكثير مما هي الآن.

إن أجود أجزائها هي تلك التي تتعامل مع ثورة الزنج. بينما الإطار الفلسطيني - باستثناء الساحة - كان هلاميا، وضبابيا في كثير من الأحيان.

غير أن المسرحية عمل مهم ولاشك.

في مسرحيته التالية: «شمشون ودليلة» تجنب معين بسيسو كثيرا من المآخذ التي جرى ذكرها آنفا. فقد ركز على موضوع واحد هو: الثورة الفلسطينية. صور فلسطين قبل الثورة، وأخذ يتفحص موقفا دراميا، ويشير إلى بوادر الحركة التي أدت إلى اندلاع الثورة، ثم يمر سريعا على نكبة 1967، ويتجاوزها إلى ما تلاها من دلائل إيجابية تتمثل في رفض العرب للهزيمة وإصرارهم على مواصلة الكفاح، كما تتمثل في رفض الشعب الفلسطيني لموقف اللاجئ الذليل، الذي يعتمد على عطف العالم وإحسانه، ويحلم، إن هو كشف للناس جراحه، وراح يتغنى بها، أن يدق قلب العالم له، فيعطيه حقوقه المهدرة هدية كريمة من ضمير إنساني حي!

وفي شمشون ودليلة، قصة بسيطة التركيب، قصة أسرة فلسطينية وما فعلت بها نكبة استلاب فلسطين، وما كان من ردود واستجابات أفراد هذه الأسرة، وما تطور إليه أمرهم بعد الهزيمة، وبعد بدء الكفاح المسلح.

هذه عربة ركاب تبدو لنا في اللوحة الأولى من الجزء الأول من المسرحية، مقدمتها سكان سفينة ومؤخرتها ألحقت بها عربة نصفها الأعلى غرزت فيه قضبان حديدية ومن وراء القضبان الحديدية تطل بعض الوجوه. وفي مؤخرة العربة الثانية عربة ثالثة كتب عليها: «خطر جدا»، ولكن نسيج العنكبوت يتدلى منها. من فوق سطح العربة إشارة مرور ضخمة على شكل بندقية مقلوبة والإشارة تظهر النور الأحمر بصفة مستديمة. وإلى جانب الإشارة جندي مرور جامد كالتمثال. وأسلاك شائكة تفصل مقدمة العربة من إشارة المرور ومن الجندي. وثمة شريط طويل من الأسلاك الشائكة يفصل خشبة المسرح من الصالة. ووجه يطل من النافذة الأولى للعربة وعليه علامة إكس.

العربة وملحقاتها تمثل الأرض المحتلة. فيها كمساري، ولها سائق، يسمع صوته فقط، ولكنه لا يرى. وركاب العربة لا يستطيعون أن يتجاوزوا بالكلام حدا معينا، فإن حدث وتجاوزوه، رفعهم خطاف، واختفوا إلى حيث لا يدري أحد. هذا هو ما حدث للوجهين الثالث والرابع. الثالث تحدث مع الركاب وطلب إلى أحدهم أن يتنبأ بالضوء الأخضر، وقال لهم إن أول من تنبأ بذلك الضوء مسجون في صندوق العربة. أما الوجه الرابع فجريمته أنه أذاع سرا، هو أن ذلك المتنبئ الأول بالضوء الأخضر قد قتل ودفن تحت

عجلات العربة.

والعربة هذه هي سجن، ومستشفى، ومصحة للأمراض العقلية.

وتظهر على المسرح امرأة محلولة الضفائر، زائغة العينين، ملفوفة القدمين بالأربطة البيضاء تضم دمية إلى صدرها. إنها ريم. في يوم الفزع الأكبر، يوم الجلاء عن يافا، كان معها طفلها وصرة تحملهما. فألقت ـ من خوفها ـ بالطفل، واحتفظت بالصرة. ومن يومها وهي تدور وتدور بحثا عن ابنها. ابنها ذي الصفات الغريبة. لا يبكي. لا يبتسم. لا يرفع عينيه من عيني أمه. يوشك أن يتكلم وهو في المهد. لم يرضع من ثدييها، فقد جف الثديان، فرضع من كل ثدي إلا ثدي أمه.

مريم هذه هي أحد أفراد الأسرة التي اختارها معين بسيسو ليجسد فيها فلسطين وطنا سليبا وثورة متفجرة. ولمريم أخ اسمه مازن، ضاق ذرعا بأخته وتخريفاتها المجنونة. وهو قد ضاق صدره أيضا بالحياة في الأرض المحتلة. فماذا يجدي ذلك الذي يفعله أبوه، حين يحتفظ بمفتاح وأوراق تثبت ملكيته لبيارة في يافا؟ قد سقطت يافا، وسقطت معها البيارة. وسقطت كذلك كل وعود العودة. وكل ما قاله فرسان المقال والصحافة والإذاعة والسينما والتليفزيون. إن القطب المتجمد أقرب من يافا. وأقرب من عكا: الشمس...!

ويجري مازن، هاربا من هذا الوضع المستحيل، ثم يظهر ابن آخر للأسرة هو عاصم وهو فتى مجاهد. يشتبك مع والده في نقاش طويل حول ما يجب على الفلسطيني أن يفعله. يقول الأب إن ترك الأرض للأعداء كان خطأ عظيما. كان من الواجب البقاء فيها ولو كان الموت هو الجزاء. ويرد عاصم بأن من الواجب الآن أن يصنع الفلسطيني قدره بيديه. لا أن يقنع بالبقاء في سجن العربة، أو يسلم عقله للجنون، أو يذيب تحت لسانه الأفيون. ويوافق الأب على الثورة، شريطة أن تتوحد فصائل الثوار ويكونوا قبل السارية وقبل العلم ورغم الألوان فلسطينيين.

ويدخل الكمساري، فيطلب الأب إلى ابنه أن يهرب. ويطلب الكمساري إلى الركاب أن يتبرعوا بالدم، لأن خزان البنزين في العربة فارغ. والعربة لن تتحرك إلا إذا تبرع لها الركاب بدمائهم. ومن فوق سطح العربة يلقي رجل بالخراطيم الطويلة الثلاثة، فيلفها الكمساري حول أعناق وسواعد

وأفخاذ الركاب.

ويحتج أحد الركاب على قول الكمساري، فالعربة لم تتحرك منذ سنين، فيرد عليه راكب آخر ـ كان غارقا في بانيو ثم خرج ليرد على احتجاج الراكب ـ فيقول: ما دمنا اخترنا الصمت، فلا تتكلم ـ يسحب دمك فلا تتكلم، وإلا فسجن العربة ينتظرك، أو الحجر الصحي، أو مستشفى الأمراض العقلية، لهذا أنا لا أتكلم.

ويقول الراكب: لو تتحرك هذي العربة مترا أو مترين. فيرد الراكب البانيو: لو تحركت لأفلست شركات، وهبطت أسهم، وأغلقت مدن وشوارع. ذلك أن العربة هي ديكور فقط. ديكور قضية.

وهنا يقول الكمساري: شدوا الأحزمة الآن، سنقلع بعد دقائق. العربة ستطير ـ العربة طارت. العربة تهبط. إنها تهبط يا ركاب العربة.

وعلى هذا الوهم، يطلب الكمساري من الركاب أن يبرز كل تذكرته. لا يدفع شيئا فيها وإنما أجرها الوحيد هو الصمت. إن قال الكمساري إن العربة في حيفا، فعلى الراكب أن يدفع ورقة صمت من فئة الألف. ذلك أن المسؤولين قد طبعوا أوراقا للصمت من فئات مختلفة.

وهنا تدخل ريم على هيئة عرافة. تطلب إلى الركاب أن تقرأ لهم الكف أو تفتح الفنجان ولكن لا أحد يجرؤ على التعامل معها. وبأثر نظرة من الكمساري تتألف على الفور جوقة تقول: كذابة، عرافتكم كذابة. سرقت، ونامت مع الشاه ومع الصعلوك. ويقول الرجل البانيو: هل هذا عصر يفتح فيه أحد كفيه؟ هذا زمن مقطوع الكفين، مكسور الفنجان، مكسور الرأس.

وتقول العرافة: لم تخفون رؤوسكم خلف الأعمدة وخلف الأحجار؟ لم لا يتقدم أحد منكم يفتح لي كفه؟ أو ما ضاع لأحد منكم شيء يا ركاب العربة؟!... أو ما ضاع لأحد منكم وطن يا ركاب العربة، ليسأل: لم ضاع ومن ضيعه؟

ويرد الرجل البانيو: يسأل من؟ والسائق يبيع تذاكر الصمت، والعربة غارقة في الرمل والسائق يحكمنا بمكبر صوت؟ لو كل منا يدفع رأسه ثمنا لسؤاله، عندئذ كل منا يخرج من أغلاله.

وفي يأس غامر، تلقى العرافة بالودع، وبالرمل في أوجه وعيون ركاب العربة، جزاء جبنهم. بينما يتقدم منها الكمساري ورجل يحمل حقنة طويلة،

وآخر يحمل أسطوانة غاز يفتح صنبورها في وجه العرافة فيتسرب منها الغاز. تسعل العرافة، بينما يطوف رجل الحقنة بالركاب والكمساري يصيح: من سمع ولو كلمة، فليحقن بالمصل ذراعه. وتحمل العرافة بعيدا، بعد أن تتهاوى على الأرض.

العربة إذن هي قضية فلسطين. واقفة لا تتحرك منذ سنين. ركابها مسجونون في داخلها، فإن أساءوا التصرف فإن سجن العربة موجود، ومحجرها الصحي ومستشفاها العقلي، وهناك كذلك علامة (*) ترسم بدهان لا يمحى على وجه المشاغب. ترسم مرة أو مرتين أو ثلاث مرات، حسب نوع التحدي. والناس مضطرون إلى الصمت. يعرفون الطريق المؤدي إلى تحرك العربة، ولكن الخوف يشل حركاتهم.

في اللوحة الثانية من هذا الجزء. يعود الابن عاصم من جديد. فيقول له الأب إن مازن مضى إلى حيث لا يعرف أحد، وربما في الحجر الصحي. فيقول عاصم: لن يبقى أحد طويلا في الحجر الصحي. لقد آن الأوان كي يرفض الركاب الضوء الأحمر. أن يرفضوا وجه السائق ووجه الكمساري، أن يرفضوا الركوع، والوجه الشمعي الباهت، ويلقوه في النار، كي ينبت من هذه الأشياء جميعا جلد آخر، وقلب آخر، وصوت آخر.

ثم يطرأ على المسرحية شخصية جديدة هي شخصية الرجل ذي المعطف. جاء هذا الرجل كي يقنع الركاب أن يتركوا العربة وينتشروا في العالم. لقد قطع لهم بالمقص ثغرة في شريط السلك الشائك الذي يفصل خشبة المسرح من الصالة، منه يستطيعون الخروج إلى العالم الكبير الواسع. ويتصدى عاصم للرجل يسأله: أين أخي مازن؟ ولم لا تفتح نافذة في هذه الأسلاك أمام العربة. ويقول له الأب: لن يرحل أحد من هذه العربة فارحل بمقصك. ويتجمهر حوله الركاب ويكادون يفتكون به، فيقذف عليهم قنبلة دخان على شكل علبة سجائر.

ويسأل السائق - الذي لا يرى أبدا - عما يحدث. ويعرف من الكمساري أن قنبلة صوتية قد فجرها مجهول وهرب، وأن الصرخات التي يسمعها السائق هي صرخات المجنونة ريم. ويقول السائق: دعها تصرخ، والتقط صورة لفمها المفتوح. لابد أن يصرخ بعض الناس بعض الوقت.

ويعرف السائق أن أمورا عجيبة تحدث الآن بين ركاب العربة. لم يعد

أحد يقرأ الصحف التي تصدرها العربة. وأيدي الركاب يسرقها بعض الناس. أحدهم فقد أصابع يده اليمنى ثم أصابع اليد اليسرى. وطبيب العربة مضطر إلى أن يعالج مرضا غريبا: الأيدي تتقلص. بعضها راح يضمر، وأخرى ذابت، وثالثة انتفخت. ولقد سئم الناس كلام الخطباء الذين يرسلهم السائق. والرجل الوحيد الذي أعطته سلطات العربة ترخيصا بالخطابة، لا يجد من يسمع له إلا العميل الذي كلفته السلطة بتدوين الخطب.

ثم تحمل جثة مازن إلى العربة. ونعرف أن السلطات قتلته لأنه تسلل، اقتحم الأسلاك الشائكة التي تمنع دخول «الأغراب» إلى بلادهم. وهنا يقول عاصم:

لو يتسلل أحد منكم يا مائة المليون

لم أنتم في الصالة

يا مائة المليون؟

لم لا تأتون إلى الخشبة؟

ونمثل نحن جميعا فوق الخشبة؟

ثم يستمع ركاب العربة إلى أصوات عاصم والأب، وريم تحرضهم على الانتفاض على الأسلاك الشائكة، واختراقها والعودة إلى الأرض التي تركها الأب من ست عشرة سنة. وبالفعل يتجمهر الركاب ويعملون القضبان الحديدية في الأسلاك الشائكة، وفي باب السجن. ثم يخرج عاصم من جيبه مصباحا أخضر اللون ويلقيه على تمثال رجل المرور فينفجر التمثال، ويخرج دخان أخضر يتقدم على هديه ركاب العربة إلى ما وراء الأسلاك.

وينتهي الجزء الأول من المسرحية.

في الجزء الثاني تتحرك العربة مترا، ويدفعها الركاب كيلومترا. وتسير مترين ويدفعها الركاب كيلو مترين. ويقول الأب محدثا ابنه عاصم: إن كان الضوء الأخضر يكبر فإن الضوء الأحمر يكبر أيضا. والعربة مازالت واقفة. وعلى الثوار أن يعرفوا أين يسيرون، ومن هم، ومن هم معهم؟

ثم نتبين أن الثورة قد أصبح لها عنوان، وصندوق بريد وتليفون، وثمة برقيات تصل إليها. ولكن الأب غير مرتاح. إن الثورة قد صار لها أكثر من عنوان. ومن الواجب أن يكون العنوان واحدا.

ونسمع إذاعات العرب تتفجر بكلمات من بارود، يصفه الأب بأنه رعد حناجر. برق حناجر من مثل: نحن العرب، لهب، لهب، غضب غضب.

وفجأة يفجر الكمساري دمية تحمل في بطنها مفرقعات، فيسقط بعض الركاب هنا وهنا، ويسمع أزيز الطائرات وجنازير الدبابات، وخطوات عسكرية لجنود يتحركون في الظلام التام، ثم يرتفع من مكبر صوت، صوت أجش مبحوح.

يا ركاب العربة، من في حوزته قنبلة أو مشط رصاص فليلق به من نافذته. العربة سقطت في أيدينا. سقطت سيناء، والمرتفعات السورية، وضلوع الأردن الغربية، وسقطت غزة.

في اللوحة الثانية نرى علم إسرائيل يرفرف فوق العربة. والأب يندب حظ العربة: ما صنعناه في سنوات طوال سقط في خمسة أيام. ثم يتسلل عاصم من وراء العربة وهو في لباس الفدائيين. إنه لم ييأس. وإذا كان علم إسرائيل يرفرف فوق العربة، فإن علم فلسطين مغروس في أعناق وصدور فدائييها.

ومن مكبر الصوت ينطلق صوت أجش يخاطب الركاب: من شمشون الإسرائيلي، حاكم هذه العربة: انطلقوا للساحة. ويضطر عاصم للهرب وهو يوصي أباه بألا يترك مكانه وأرضه مهما حدث.

ويدعو شمشون الركاب إلى التسليم بوجود إسرائيل، فلقد أصبحوا جميعا في راحة كفه. فليوقع كل منهم على هذه الراحة، ومن لا يكتب فليبصم.

ولكن ريم تناجزه وتقول: قد صار لنا دفتر يوميات آخر يا شمشون. أتوجراف آخر. وعلى ضمادات الجراح والأربطة، نحن نوقع كل يوم.

وفجأة نسمع دوي انفجار خلف العربة...

لقد بدأ الفدائيون حربهم ضد العدو الغاصب.

في اللوحة الثالثة، ترقد ريم على نقالة، تغطيها ملاءة بيضاء حتى العنق. وعند الحائط يجلس الأب والأم بينهما عاصم جريحا.

ويتحامل عاصم على نفسه ويسير بمساعدة والديه. حتى يلتحق بقاعدته، وأثناء سيرهم يروح الوالد يقدم نصحه لابنه وللثورة: علينا أن نعرف كيف نقيم جسورا بين الثوار وبين الثوار، بين الخشبة والصالة، ألا نسقط في

مصيدة شعار، فحين يزايد الثوار على الثوار تموت الثورة والثوار.

ثم يختفي عاصم، وتوجه الأضواء انتباهنا إلى ريم. إن شمشون يقف على رأسها يحاول إقناعها بأن تكشف أسماء الفدائيين ـ أي فدائيين، حتى ولو كانوا غير ذوي أهمية ـ فستقول السلطات الإسرائيلية إن ريم قد هربت من الأسر، وبهذا تصبح الفتاة بطلة. بين يوم وليلة. ولكن ريم ترفض. ويقول لها شمشون إنه يعرف أين يوجد ابنها الذي ظلت السنوات الطوال تبحث عنه، فتقول ريم: إنها أيضا تعرف أين يوجد. إنه سجين في شريانها يبحث عن مخرج.

ويحاول شمشون مرارا أن يقنع ريم، ولكنها لا تقتنع. يريد أن يكسرها، ولكنه يشعر بنفسه يتكسر هو بدلا من أن يكسرها. كذلك لا تجدي المحاولات مع عاصم الذي وقع في أيدي شمشون. إنه يرفض أن يدوس بالقدم على أسلحته المأسورة، ولو في مقابل الإفراج عنه.

ومع شمشون عشيقته راحيل. إنها تحاول هي الأخرى أن تحمل الفتى وأخته على الانكسار، ولكن عبثا. شمشون هو الذي ينكسر: ولهذا تظن راحيل بأن ريم إنما هي دليلة التي جزت شعر شمشون، وسلبته قوته.

وفجأة يسمع دوي انفجار، فيقفز شمشون إلى مدفعه ويحركه في كل اتجاه، فيكون منظره كمن يدير طاحونا.

وتنشد ريم في ختام المسرحية:

در حول المدفع

هذا هو طاحونك يا شمشون

ستظل تدور إلى أن تسقط.

....

هذا هو قدرك.

كما قلت آنفا، قصة المسرحية هنا مركزة على موضوع واحد، ولهذا استطاع الكاتب أن يخدم موضوعه بطريقة فعالة. تتبع مجريات الأحداث في فلسطين المحتلة قبل وبعد نكبة 1967، وتصور عديدا من الاتجاهات: الشباب الذي بقي في الأرض المحتلة فسعى إلى الخروج، والشباب الذي بقي في الأرض المحتلة، ورفع سلاحه في وجه المغتصب. الجمهور الساكت على الضيم، والملتحف بالخوف، والذي يدفعه كلام الأب والأم والابنة والابن

إلى الانتفاضة ضد المحتلين، ثم نكبة يونيو، وما سبقها من حرب كلامية جوفاء. وأخيرا تمسك الأمة العربية بقضيتها، رغم النكبة وإعلانهم الصمود في اليومين التاسع والعاشر من يونيو، ثم ما تلا هذا من انفجار الثورة المسلحة.

واختيار علاقة شمشون بدليلة تصويرا لعلاقة شمشون العصر الحديث بريم، أو دليلة العصر الحاضر، اختيار موفق. إن شمشون الجديد يفقد قوته إزاء إصرار ريم على الصمود وجدائل شعره المصنوعة من شرائط البارود، لم تعد تجدي في وجه الثوار، فقد قصوها بعنادهم ومقاومتهم، كما قصت دليلة شعر شمشون.

وكتب سهيل إدريس مسرحية عن فلسطين بعنوان: «زهرة من دم»، وهي تقع في ثلاثة فصول، وتحكي عن أسرة فلسطينية مكونة من الأم، والابن الأكبر نزيه، والابنة فادية والابن الأصغر زياد.

ونزيه عضو في جماعة فدائية تضم ـ بالإضافة إليه ـ الشباب: هشام، وفتحي، وسعيد وإلياس.

أما هشام فقد كان طالبا للطب، مترفا منعما، ثم تنبه، كعديدين غيره من الشباب، إلى أنه إنما يضيع وقته في الدرس الطويل، بينما وطنه السليب يئن تحت أقدام العسكرية الصهيونية المتغطرسة، وأهله يسامون العذاب كل يوم. إذ ذاك وجد هشام من واجبه أن ينضم إلى صفوف الكفاح المسلح، كي يضمن للأجيال التالية مستقبلا، إن لم يعش هو كي يسهم في إعادة بناء فلسطين المحررة.

وأما سعيد، فهو لبناني كان يملك ويدير روضة للأطفال في بيروت. ثم فكر لنفسه هو الآخر. فكر في أن المصير العربي واحد، وأن الطريق التي يسلكها الآن لإخراج جيل من الأطفال قد أحسنت تربيتهم، أمر غير مجد، مادام هؤلاء سوف يتخرجون ذات يوم في معاهدهم أو كلياتهم ليجدوا الوطن العربي كله وقد أصبح ملكا لأعدائهم من الصهاينة. هنالك هجر سعيد روضة الأطفال، وأسلم إدارتها إلى أحد أقاربه، وجاء يحارب في صفوف الفدائيين في أرض الشقيقة فلسطين.

وأما فتحي، فقد كان نشالا! طرد ذات يوم من عمله، فجاع، ولم يجد ما ينفقه على نفسه وعلى أمه التي يعول، فجرب السرقة، ثم وجدها تغل

إيرادا لا بأس به، فاحترفها. ولكنه ـ علم الله ـ كان يسرق كلما احتاج فقط!

وذات يوم رأى صور النازحين الجدد من الفلسطينيين، بعد هزيمة 5 يونيو. كان بين الصور: أم وطفلها وقد ماتا جوعا في الطريق. قال فتحي لنفسه: إن هذه المرأة وطفلها قد ماتا لأن بيتهما سرق منهما. وهناك بيوت أخرى سرقت وتشرد أهلوها أو ماتوا. وها هي ذي إسرائيل تسرق مزيدا من الأرض العربية. بل إن استلابها فلسطين قد كان أكبر عملية نشل في التاريخ، إذ ذاك قرر فتحي أن يتخلى عن السرقة وأن ينضم إلى أولئك الذين صمموا على أن يردوا البيوت لأصحابها.

وأما نزيه فقد كان يدرس الهندسة في أوروبا، حين وقعت نكبة 5 يونيو. كان قد قرر أن يدرس الهندسة لكي يكون اهتمامه بقضية الوطن ـ من بعد ـ قائما على أرض صلبة من العلم. غير أن الهزيمة غيرت مجرى حياته. لقد أحس بعيون الشامتين والنهازين تنغرس في لحمه، وتشير إلى ضعته ومهانة قومه. إذ ذاك قطع نزيه دراسته، وانضم إلى صفوف المجاهدين بالسلاح كي يخلق وضعا جديدا لا تكون فيه الأمة العربية موضع شماتة الأعداء وبعض الأصدقاء.

وأما إلياس فقد كان صبيا في الخامسة، يسير إلى جوار والده، حين صفع جندي إسرائيلي أباه، وشيعه هو وابنه بالصراخ والشتائم والتهديد بالقتل.

وكبر الصبي وقد ترك هذا الحادث جرحا غائرا في نفسه. وانقضت سنوات عشرون وظهر العمل الفدائي، قويا، فعالا، فقدمت الفرصة نفسها إليه كي يثأر لوالده من إهانة عمرها ما يقل قليلا عن ربع قرن. أخذ إلياس سلاحه، وأطلق النار على مجموعة من الجنود الإسرائيليين. كان أولهم يشبه من قريب الجندي الذي جرح أباه في الصميم، فقال وهو يصوب إليه النار: خذها يا ابن اللئيمة. وأحس والجندي يسقط كأن يدا تربت على كتفه ـ كأنها يد أبيه. ثم أطلق النار على الجندي الثاني، وأصاب زميله فتحي الجندي الثالث.

وكان إلياس قد أخذ يتدرب على الرماية منذ كان في الخامسة عشرة، فأصبح لذلك أمهر زملائه في التصويب.

تبدأ حوادث الفصل الأول وهذه الجماعة مجتمعة في بيت نزيه. ونفهم

مما يدور بين الجماعة وبين الأم وابنتها، أن أبا نزيه قد كان مجاهدا قديما، طالما شرع السلاح هو وزملاؤه في وجوه الاستعماريين الإنجليز. وكانت الأم ترضى الرضا كله عن نشاط زوجها وكانت تعينه هو وجماعته من كل سبيل.

وجو الكفاح إذن، ليس جديدا على الأم. وهي إن كانت تحس بالخوف على نزيه ورفاقه، فإنها تعرف أيضا أن الكفاح أمر لا فكاك منه. وهي تقول ـ شجاعة ـ ألسنا في معركة؟ أليس الموت هو الشيء الوحيد الذي تعنيه المعارك؟

كذلك نعرف أن الجماعة قد أنهت، فجر ذلك اليوم عملية ناجحة ضد العدو، ثم قررت أن تلتئم في بيت نزيه طلبا لراحة قصيرة المدى.

وفي المشهد الثاني من الفصل يقدم لنا المؤلف شخصيتين من معسكر الأعداء. ضابط اسمه دافيد، ومجندة اسمها راشيل. وبين الاثنين غرام جنسي ملتهب، يعرض علينا المؤلف صورا منه، ثم يدخل جاسوس فلسطيني اسمه أحمد، يتعامل مع أعداء بلاده، يأتي لينقل إلى الضابط بعضا مما التقطه من أخبار المجاهدين.

ثم تنتقل الأحداث إلى بيت نزيه. فيجري بين الجميع الحديث الذي عرفنا بهم، والذي جاء ذكره آنفا. وفجأة تسمع أصوات مجنزرات وآليات عسكرية وصوت يقول: إنذار من قيادة جيش الدفاع الإسرائيلي: نعلم أن في بيتكم مخربا. فليستسلم خلال دقيقة واحدة، أو ننسف البيت.

ويقع الجميع في ورطة بالغة الخطورة. ولا يعرفون ماذا يفعلون، ثم يقول فتحي، ادخلوا جميعا، وأنا وحدي أستسلم. وفجأة يفتح باب يخرج منه زياد، حاملا بندقية ويسرع نحو الباب قائلا. بل أنا وحدي أستسلم، وأنتم تختبئون. وقبل أن يجد الفدائيون ما يردون به عليه، تنقضي الدقيقة ويفتح زياد الباب رافعا بندقيته قائلا: إني أستسلم.

ويتم تفتيش المنزل كله، باستثناء الغرفة التي اختبأ فيها الفدائيون. ذلك أن الأنباء التي وصلت العدو تقول إن فدائيا واحدا فقط هو الذي بالبيت. وعلى هذا لا يجد جنود العدو ضرورة للتدقيق في التفتيش، وينجو الفدائيون في آخر لحظة.

ويثير العمل البطولي الذي أقدم عليه زياد أحاسيس مؤلمة في نفوس

الفدائيين. يريد هشام أن يدخل في معركة سريعة ومباشرة مع جنود العدو، حتى لو خاضها وحيدا. وتفرح الأم فرحة الأطفال الصغار، حين يتبين لها أن زياد هو شبل من نتاج أبيه الأسد، ثم لا تلبث أن تنخرط في البكاء، حينما يخطر على بالها احتمال تعذيب الصبي (هو في الخامسة عشرة من عمره).

أما فادية، فيتبين لها أنها قد لزمت حتى الآن موقفا غير مجد. موقف المشاركة المحايدة وهي الآن تريد ليديها أن تعملا، أن تنفجر منهما الدماء، وأن يلتصق جسمها بالأرض ليتغذى بها ويغذيها.

ويوافقها على هذا الرأي الرجل الذي أحبت، والذي بادلها بدوره الحب ويقرران أن يؤجلا زواجهما إلى أن يحين النصر.

وفي الفصل الثاني تجري مشاهد تقليدية. نجد الضابط الإسرائيلي المتعب، الذي تناوشه الشكوك، في نفسه، وفي الوطن الذي سرقه من الغير، والذي لا يستطيع حتى الآن، أن يكون آمنا فيه. وتتوالى الأنباء على الضابط، وكلها فادح، فالمظاهرات في نابلس والقرى المحيطة، تهدد بانفجار تمرد شعبي. وهناك منشورات تدعو إلى الإضراب العام. وحرب الأيام الستة قد راح زهوها وتلاها كفاح مسلح بواقع خمس أو ست عمليات فدائية في اليوم.

ويؤتى بزياد كي يستجوبه الضابط. وبالطبع لا يقول البطل الصغير شيئا. ويقف صامتا متحديا. وحين يعجز النقاش والتهديد عن انتزاع أي معلومات من زياد، يترك الضابط المكان لراشيل، كي تجرب سحر جسدها الثائر على عواطف مراهق مثل زياد. ولكن المراهق يستعصم، ولا يطيش صوابه إلا حين يعلم أن أخاه نزيه قد وقع في أيدي الصهاينة. وهنا تتقدم راشيل منه، وتضع القيد من جديد في يديه، وكانت قد حررته منه مؤقتا كي ينال منها وطرا !

وتصور المشاهد التالية، عودة الغرام الملتهب بين الضابط وراشيل، وتروح الأخيرة تعبر عن شكوكها في جدوى الإقامة في إسرائيل، وتصرح بأنه كان من الأفضل لو بقيت في بون. ثم يأتي الجاسوس أحمد، ليصحح ما وقع فيه من خطأ سابق، ويقول إن البيت الذي أخذ منه زياد كان يحوي أربعة من الفدائيين هم الذين قاموا بعمليات الأسبوع الماضي الكثيرة. ويخرج

الضابط ليتابع عملية مطاردة الفدائيين بالهيلوكوبتر، فيندفع الجاسوس أحمد إلى مغازلة وتقبيل راشيل وتسمح له بذلك مقابل أن ينجح في حمل زياد على الاستجابة لها. ذلك أنها تميل إلى الصبي وتفتتها نقاوته الجسدية وتحس إزاءه كما لو كانت رجلا وقعت في يده فتاة عذراء نقية وأبت أن تستسلم له!

ويعود الضابط مسرعا، فقد انتهت العملية بأسرع مما كان يتوقع. فر كل الفدائيين إلا واحدا، قاوم مقاومة عجيبة ثم طوقه خمسة عشر من الجنود وأصابوه، ومع ذلك فقد ظل يطلق الرصاص حتى خارت قواه. وحين تقدم منه الجنود فوجئوا به يتنفس بسرعة ويمسك رشاشا ثانيا ويطلق ما بقي فيه من رصاص، مصيبا جنديين من جنود الأعداء. ثم يأمر الضابط بأن يحمل إلى مكتبه الفدائي الجريح، ونعرف من مشهد تال أن هذا البطل هو هشام.

ويحدث المؤلف في المشهد العاشر من الفصل الثاني مجابهة كلامية خيالية تتم وسط ظلام تام على المسرح، ويتناوب فيها الكلام الفدائيون الخمسة، عارضين حججهم والأسباب التي تدفعهم إلى قتال الصهاينة، ويرد عليهم الضابط الإسرائيلي بحجج مقابلة.

ثم نترك الخيال، لنواجه الواقع. حيث يؤتى بزياد ليتعرف على الجريح، فلما يجد أنه هشام تصيبه صدمة كبرى. ويذكر هشام لزياد أنه قلق عليه، فانفصل عن مجموعته، غير أنه فوجئ بمن يطارده، فقد كان هناك من وشى بالجماعة. ويسب زياد الجاسوس أحمد، الذي يحضر المجابهة، فيغض هذا من بصره، ويصوبه إلى الأرض من شدة الخجل!

وتأتي فادية لتقابل الضابط الإسرائيلي وتسأله أن يفرج عن زياد من أجل أمه التي حطمها العذاب. وفي مكتب الضابط تعلم فادية أن حبيبها هشام قد جرح، فتنهار فاقدة الوعي. ويرى الضابط أن ثوب الفتاة قد انحسر عن ساقها، فيقرر أن يتخذها غنيمة، ورهينة، ويقبلها في عنقها وهو يحملها إلى أريكة...!

في الفصل الثالث، ننتقل إلى كهف يتخذه الفدائيون مخبأ. وإلى هذا المخبأ يأتي زياد، وقد حرر نفسه بطريقة بسيطة يحكي عنها للزملاء: فتحي وسعيد وإلياس. لقد تظاهر بأنه سوف يستسلم لرغبات راشيل،

وأدخلها الحجرة ثم حدث شيء ما لا يصفه المؤلف فإذا صراخها يتعالى، ويسمعه الحارس فيطلق النار على زياد، ولكنه يخطئه، ويفر زياد بنفسه.

ويدخل نزيه الكهف في قنوط. وينهي إلى زياد أن الأعداء قد نسفوا منزلهم، وأن أمه قد حملت وهي غائبة عن الوعي تقريبا، إلى بيت إحدى قريباتها، وأنها لا تفعل شيئا سوى أن تنظر إلى صورة زوجها المجاهد التي كانت كل ما استنقذته من حطام البيت.

ويدخل عليهم هشام، ومعه شخص ملثم. وسرعان ما يتبينون أنه الجاسوس أحمد. لقد وخزه ضميره، فتخلى عن معاونة الأعداء على الثورة، وساعد هشام على الفرار، بل وحمله طول الطريق إلى الكهف.

وبعد جدل قصير يقبل الجاسوس السابق عضوا في الجماعة. ذلك أن الدم العربي دم نقي وطاهر دائما. قد يعتكر أحيانا، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى سابق نقاوته!

ونعلم من حديث في الظلام، تخاطب به فادية نفسها، أنها ذهبت لملاقاة الأعداء استجابة لأصوات للفدائيين كانت تسمعها، ثم تختم فادية حديثها بقولها: إنها كانت كفراشة ترف بجناحيها فوق اللهب. وقد سقطت الفراشة في النار، وحين استفاقت فادية من إغماءتها، علمت أن عفتها قد انتهكت. وهي لا تدري: هل اغتصبت أم سلمت. كذلك قصة أرض فلسطين...!

في المشهد السادس والأخير من المسرحية تذيع إذاعات العرب جميعا نبأ قيام الثورة الفلسطينية، ويذاع البلاغ رقم 999، الذي يحكي عن معركة تمت بهجوم صاعق على مقر قيادة العدو قريب من بيت فوريك (الناحية التي تسكنها أسرة مازن) وقد أسفر الهجوم عن خسائر في الأرواح، كان بينها ضابط القيادة الإسرائيلي، الذي قتله الفدائي الشاب زياد بطعنة خنجر. وقد أسرت مجندة إسرائيلية. وكانت المعركة شديدة ولكنها كانت واحدة من عشرات المعارك التي مهدت لثورة التحرير. وقد استشهد من أفراد الفدائيين: المناضلون نزيه وفتحي وأحمد (الجاسوس السابق).

ويلصق هشام، الذي كان وحيدا في الكهف يستمع إلى النبأ العظيم، يلصق جبهته بالأرض كأنما يقبلها. ويظل دقائق ساجدا على هذا النحو، حتى تهل فادية عليه مرتدية ثوبا أبيض يشبه ثوب العرس، بينما شعرها يتطاير في الهواء. ويطبع الثوب تدريجا بلون أحمر قان، وتقترب فادية

داخلة المغارة وهي تبتسم. ويعود اللون الأبيض الناصع إلى ثوبها، ويضمها هشام إليه قائلا: كنت واثقا دائما أنك ستعودين إلي، نقية، رائعة، ويتعانق الاثنان، وينطلق من الراديو صوت فيروز بأغنية: راجعون.

في أثناء المسرحية، يحكي هشام لفادية كيف أن اليأس قد استبد به ذات يوم كان يعبر فيه هو والزملاء واديا موحشا، وطيارة هليكوبتر معادية تطاردهم. بدا له عبء الكفاح فادحا، وقال لسعيد: إنه أخذ يخشى المستقبل، وأن أعواما من الآلام تنتظرهم.

وفجأة حانت منه التفاتة إلى زهرة غريبة حمراء قانية، ذات أوراق دقيقة. كانت تبدو متحدية، غريبة وسط باقي الزهور... حمراء بلون الدم. زهرة من دم. ولا يدري هشام ما الذي جعله يذكر فادية على الفور. أي وجه للشبه بينها وبين زهرة الدم؟ وتسأله فادية: أكان حولها أشواك؟ فيقول إنه لا يذكر. ولكن لم السؤال؟ وتقول الفتاة: لعلك لو رأيت حولها أشواكا لخشيت أن تجرحها ذات يوم شوكة فيسيل دمها. إذن كنت تفضل أن تقطفها حماية لها.

زهرة الدم إذن هي رمز لفادية، وفادية في آخر المسرحية رمز لفلسطين. لقد اغتصبت وسالت الدماء على شرفها الناصع البياض فارتد أحمر. وفي نهاية المسرحية تأتي فادية لهشام، في ثوب أبيض قد اصطبغ بلون الدم... ثم يأخذ الدم يزول عنه، فيعود أبيض ناصعا. هكذا حال فادية وهكذا حال فلسطين. كلاهما أخذ يتحرر من الاغتصاب.

«زهرة الدم» محاولة جادة من أديب معروف لأن يكتب مسرحية عن فلسطين، وآلامها، وكفاح أبنائها، وآلامهم، وتطلعهم المشروع إلى استعادة وطنهم السليب.

وقد حاول فيها الكاتب جاهدا، أن يطوع موهبته لخدمة المسرحية، فاستخدم كثيرا من مناظر الفلاش باك لسرد قصته، وحشدها بوقائع بطولية كثيرة، ورسم خلفيات شخصياته الرئيسية بأن جعلهم يحكون عن ماضيهم واحدا واحدا. وأجرى بينهم حوارا فكريا لا يخلو من طرافة. بل تخيل حوارا يقوم بينهم وبين ضابط من الأعداء على شكل ندوة تتم في الظلام.

غير أن المرء يحس أن قلم الروائي سهيل إدريس هو الذي يكتب، وليس

قلم كاتب مسرحي متمرس.

وعلاوة على هذا، فقد أصر الكاتب على أن ينقي الجانب العربي من كل شائنة. حتى الجاسوس أحمد، لا يلبث أن يشعر بالخزي من خيانته، فيكفر عنها وينضم لصفوف المجاهدين ويموت في إحدى المعارك.

والأم تمثل صلابة غير عادية، هي أقرب للمثالية. فهي تؤمن بالقتال والجهاد، رغم أنها أنفقت سنوات حياتها كلها ترعى جهاد زوجها وتعينه عليه. وهي تقول إن الموت هو النتيجة الطبيعية للجهاد. وحين ترى ابنها الأصغر يساق إلى الحبس، تشعر أنها سعيدة مرحة كأنها طفلة صغيرة!

والأبطال المجاهدون يتسابقون إلى الفداء حين يدهم جنود الأعداء منزل نزيه، ثم لا يلبث مراهق صغير هو زياد أن يغلبهم على أمرهم، ويقدم نفسه فداء للجميع.

فالجانب العربي إذن مثالي كله. نقي كله. دمه العربي إذا اعتكر يوما - كما يقول سهيل إدريس - لا يلبث أن يعود إلى نقائه.

أما الجانب الإسرائيلي فمشكك، متهاو، رغم النصر المادي. والكاتب يصوره التصوير التقليدي: ضباطه واقعون إلى أطراف رؤوسهم في غرام مجندات يستجبن لنداء الجنس دائما وبسرعة، بل يطلبن الجنس بإلحاح شديد.

والمجندة راشيل تقدم جسمها لكل من يطلبه فداء لإسرائيل: للضابط الإسرائيلي، وللجاسوس أحمد. بل تقدمه أيضا لمن لا يطلبه، مثل زياد، الذي وقعت في غرام جنسي معه منذ أن استعصم وأبى أن يمد يده إلى وليمة جسدها!

هذا التصوير المبسط - يسطح القضية الفلسطينية، ويسطح معها المسرحية. كما أن نقص موهبة الكاتب المسرحية يجعله يكثر من الأحاديث الطويلة بين شخصياته، بل يجعله يعتسف الخيال ليقيم حوارا بين فدائييه الخمسة وبين الضابط الإسرائيلي. وهو حوار لا نعلم له فائدة، فضلا عن أنه يضر بسير الأحداث في المسرحية، وينبهنا إلى يد المؤلف تظهر عارية أمامنا.

ومع كل هذا، فلا يسع أحدا أن يرفض هذا العمل، الذي أملته جدية واضحة، وارتباط قوي بالقضية الفلسطينية وهو ارتباط عيبه الوحيد أنه

ارتباط عقلي، لا تخفف العواطف الإنسانية من جفافه.

وكتب هارون هاشم رشيد مسرحية شعرية بعنوان: «السؤال».

وتبدأ المسرحية بصوت يصدر في ظلام غرفة متواضعة، في جزء من بيت معسكر اللاجئين.

بالغرفة راجح، وبالخارج صرير رياح الشتاء الفلسطيني. والصوت، فيما يبدو هو قائد كورس لا نراه في الظلام. والكورس يردد نشيدا يصب فيه اللعنة على كل من ينسى فلسطين وأرض فلسطين. أرض الأنبياء، والأديان. قد طالما حدثت أحداث جسام في فلسطين قتل فيها الرسل وذبح الحواريون، حوصر فيها عيسى حتى وضع على الصليب، وطورد موسى حتى فر إلى رأس الجبل، وأسرى الله بمحمد إلى المسجد الأقصى... فهو بلد الذكريات والنضالات والأحداث حلوها ومرها. وملعون، ملعون، من ينسى فلسطين.

ويتوجه الصوت بعد هذا بالخطاب إلى راجح. رغم كل ما قدم، وكل ما عانى، فالصوت لا يرى له فاعلية أبدا. إنه في هذا الكهف المظلم شلو مرمي منسي مهجور.

وتلسع الملاحظة راجح فيقول: أبدا، أبدا، هذا الشلو المرمي المهجور سيدفق من عينيه النور. القهر يفجر بركانا، ويقوض أبنية وقصورا. ويقول الصوت سنرى، سنرى، أن الفلك يدور.

ثم يعلو صوت العاصفة، ويرتفع صوت الريح، ويلمع برق خاطف، ويدوي رعد قاصف. يأخذ بعدها النور يزداد في الغرفة. ويدخل والد راجح. رجل في الخمسين، لكن فيه فتوة وقوة الشباب.

ويدور بين راجح وأبيه حوار تكتنفه الأسئلة من كل جانب: يا أبتي، من ضيع يافا؟ هل أنت أضعت الأرض كما قالوا، وأضعت الدار؟ وأنت قد هاجرت، فلمَ هاجرت؟

وتنهش هذه الأسئلة الحادة لحم الأب، فيتحفز، ويرد ملسوعا:

أنا ما ألقيت سلاحي

الجيل الذاهب حقق أشياء كبرى

....

أطلق صوت فلسطين عبر الثورات

....

كان الوطن العربي لا يسمعنا
كنا نطلق ثورتنا، نعلن كلمتنا
ونظل وراء حدود فلسطين
فلا نجتاز مشارف سينا
كانت عند ضفاف الأردن تضيع
ثم تصاعدت الثورة
حققنا في وجه بريطانيا العظمى أشياء وأشياء

ويرد راجح: **لكنكم بعد وصمتم، وقهرتهم**، فيقول الأب: **بل وخدعتم.**

ثم يروح الأب يفسر لراجح كيف تمت الخديعة: كانت الانتفاضة ضد الاستعماريين البريطانيين والوافدين الصهاينة قد انتظمت فلاحين وعمالا. تركوا مزارعهم ومصانعهم من أجل أن يثوروا في وجه الظلم. كانت ثورة شعب عرف طريقه.

ثم أتى اليوم المشؤوم: بيان السادة حكام الوطن العربي يطلبون فيه أن يلقي الثوار السلاح، فالبر أمان، وصديقتنا بريطانيا سوف تفي بالعهد، وتوقف طوفان الهجرة!

ويقطع راجح الكلام قائلا: **أخطأتم**، فيرد الوالد: **أكثر من مرة!**

ثم أتى عام التقسيم، فقامت الثورة من جديد ضد تمزيق الوطن، غير أن السادة في عاليه وفي لوزان وفي بلودان قرروا دخول حرب نظامية مع العدو الغازي. فضج الناس بالبشرى، وحسبوا أن الفجر قد لاح، ولكنهم ما لبثوا أن فجعوا. فإن جنود العرب النظاميين كانت تخطف بنادق المجاهدين وتقصيهم عن الساحة. وقالوا هذي حرب رسمية، فلتقف الحرب الشعبية. وهكذا: من ألقى سلاحه، أعطى وعدا بأمان كاذب، ومن استعصى جروه أسيرا، وقتلوه. وبقية القصة معروفة.

وتدخل الأم لتخبر ابنها بأنها قد وزعت الشربات، ابتهاجا بنيله إجازة الهندسة ثم ترجو الأم ابنها أن يعلن خطبته الليلة لعايدة ابنة عمه. الفتاة النقية الشذية، التي التقطها عمها ذات يوم كئيب أغارت فيه قوات العدو على حيها، وهدمت بيتها وأشعلت النار في بيوته، وفي بيتها هي، فإذا بالنار تحرق الأم والأب، وتترك عايدة تبكي إلى جوار الأنقاض، فيحملها شيخ الجامع إلى عمها، الذي يكفلها حتى تصير شابة يانعة والآن تريد الأم،

ويريد معها الأب، أن يتزوجها راجح. وعلى مضض يقبل راجح أن ينظر في الأمر، شريطة أن يمهلاه.

ثم يدق أحدهم على الباب ويدخل الرفاق: فتحي وظافر وعبدالقادر. أفراد كتيبة من المجاهدين يرأسها راجح، أقسموا فيما بينهم على أن يمسكوا بقضيتهم في أيديهم فقد طالما سلموها للغير فلم يجنوا إلا كلمات، وبيانات وشعارات وخطبا وهتافات، فلا الأمم المتحدة فعلت شيئا، ولا ضمير العالم أفاق من سباته العميق. وإذن: فلتحرق كل الأعلام، وليخفق علم التحرير. ولتسقط أقلام التزوير، وليسقط كل أجير.

ويتحدث الرفاق في أمر خطة يضعونها لبدء حرب التحرير. سوف يدعون اللاجئين إلى أن يخلعوا لباس الذل، وينتظموا في صفوف الثورة. المال سوف يبحثون عنه. يسافرون من أجله إلى أرض البترول، ليحصلوا عليه وليوزعوا فكرهم والنور الذي إليه اهتدوا.

ويدق الباب دقا عنيفا فيضطرب الرفاق ولا يدرون أين يخبئون أوراقهم، وتدخل عايدة فزعة، لتخبرهم أن الشرطة بالباب، ثم تعرض عليهم أن يعطوها الأوراق لتخفيها في صدرها. ويتم هذا بالفعل. ثم نعلم من بعد أنه لم يكن هناك داع لهذا الانزعاج كله، فإن الذي كان بالباب هو أبوحازم، شرطي بدرجة عريف، وهو صديق العائلة، يدخل ومعه اثنان من الجنود. فيموه راجح عليه ويصيح طالبا الشربات، فإن اليوم حفل ابتهاج بنجاحه وها هم أولاء أصدقاؤه قد أتوا ليشاركوا في الفرح.

وتبدأ سهرة شعبية تقدم فيها الدبكة، ثم ينفض الجمع، ويبقى راجح ورفاقه وعايدة. وحين يطلب من عايدة أن تعيد الأوراق تأبى بشدة، وتصر على ألا تعيدها إلا إذا قبلت في التنظيم. وعبثا يحاول راجح ثنيها عن عزمها. لقد انتظرت هذا اليوم طويلا: إنها ظلت حتى الآن كيانا من غير وجود، ووجودا من غير كيان. ولقد كسرت الفتاة في نفسها كل الأطواق وأصبحت جاهزة الآن للكفاح.

ولا يجد الرفاق مفرا من قبول عايدة في التنظيم!

كانت هذه أحداث اللوحة الأولى في المسرحية. أما اللوحة الثانية فتدور حوادثها بعد سنوات. ونحن الآن في إحدى مغارات الفدائيين. راجح وظافر قلقان قلقا ظاهرا على مصير إحدى العمليات الفدائية التي يعول عليها

كثيرا في دعم حركتهم. إن نجحت العملية ارتفع الرفاق للقمة، وإن فشلت سقطوا في الهاوية.

ويروح راجح يقول لظافر، إن الثورة قد حققت أكثر مما تحتمل السنوات. لقد عايشت كل الأحزاب وكل الأقطار. وخبرت كلا من اليمين واليسار. وجربت كل الأشياء وكل الأفكار. واليوم لابد للحركة من أن تهضم هذا كله حتى يأتي يوم الثورة مشرقا، فاعلا، وواعدا.

ثم يدق الباب ويدخل الزميل راشد، ويبشر رفيقيه بأن الضربة الأولى قد نجحت. وإن كان محمود حجازي قد اعتقل، وأحمد مرسي ماذا جرى له؟ يسأله الزميلان، فيقول بعد صمت حزين: لقد قتل. اغتيل. قتله بعض العرب، فسقط وهو يوصي بالثورة، ويدعو إلى مواصلة مسيرتها. ويقول راجح، تعليقا على مقتل أحمد مرسي: هذا قدر الثورة. نحن نواجه غير الغاصب طغيان الموتورين، طعنات المأجورين المخدوعين.

وفي اللوحة الثالثة يرى الرفاق: راجح وظافر وعبدالقادر وفتحي عن طريق لوحات الفانوس السحري ما قالته العناوين الكبرى من يناير 1965، ونعلم من حديث يدور بينهم أنهم اتهموا بأنهم عملاء للأحلاف العسكرية الاستعمارية، وقال اتهام آخر إنهم كفار، واتهام ثالث: إنهم خرقوا الهدنة وهدوا الأسوار. ما أحد قال بأنهم ثوار. الصحف المأجورة هاجمتهم. إذاعات الاستعمار لعنتهم. الإعلام العربي تجاهلهم. مجلة فلسطين التي يصدرونها حظر دخولها في أكثر أرجاء الوطن العربي، بشتى الأعذار.

غير أن الزملاء - مع هذا كله - متفائلون.

في اللوحة الرابعة، نعيش جو هزيمة 5 يونيو 1967. الأنباء سيئة كلها. كلها تدعو إلى القنوط والاستسلام ولكن الجماعة تقسم أن تواصل الضرب، مهما كان الثمن. وليبدأ بالضرب هذه الليلة على وجه الخصوص، باسم الله، وباسم العاصفة، وباسم فتح، وباسم فلسطين فليضرب الزملاء مهما كلفهم الأمر، فإن هم استسلموا ضاعت الأمة، وإن واصلوا ارتدت إلى الأمة الأنفاس.

في اللوحة الخامسة تتهيأ عايدة لعمل فدائي كبير، وفي اللوحة السادسة تنفذ خطتها. تقذف قنبلة يدوية على دورية إسرائيلية، كان أفرادها رغم السلاح الحديث وأجهزة الإرسال، يتشكون قبل لحظات من الرعب الذي

يعيشون فيه في الأرض المحتلة. تلقي عايدة القنبلة وهي تقول: يا قتلة هذا العصر، يا تاتار القرن العشرين خذوها باسم فلسطين. غير أن الفتاة رغم نجاح العملية تقع في أسر الجنود الإسرائيليين.

في اللوحة السابعة نعلم أن الخصم يحرك قوات كبرى وراء الضفة تمهيدا لمعركة الكرامة، التي دخلها الفدائيون وهم قليلو العدد والعدة، وثبتوا في مواقعهم وردوا على العدو النار بالنار، ويعجب الزملاء لعناوين الصحف التي تناولت أحداث الكرامة بالتضخيم الشديد، ولا يفوتهم مقارنة هذا بموقف الإعلام العربي منهم بالأمس، حين دعاهم بالخوارج. ويسألون: ترى هل يدوم هذا الرضا، أم ينقلب الميزان؟

في اللوحة الثامنة، يجري استجواب عايدة، بعد أن تناولها زبانية الصهاينة بصنوف التعذيب مع أسياخ ملتهبة، وتقليع أظافر. وترفض عايدة أن تدلي بأي معلومات عن حركتها وعن رفاقها. وعبثا يحاول الضابط، فهي كالصخرة لا تلين. ويحاول مغازلتها فتهب في وجهه كالنمرة، ولا يجد الضابط بدا من إعادتها إلى أدوات التعذيب. وإذ هي خارجة تستدير وتبصق في وجه الحاضرين.

وتأتي المجندة الإسرائيلية إيفا، لترفه عن الضابط المنهار. ولتزرع في نفسه شيئا من التماسك. لقد قتل وذبح في دير ياسين وفي نحالين وفي كفر قاسم. أكثر من عشرين سنة وهو يمتهن القتل، ومع هذا فهو اليوم واقع في براثن الرعب لا يستطيع منها الفكاك. وتعطيه المجندة حقنة لتصعيد الحقد...!

في اللوحة التاسعة تجري محاكمة الفدائي ظافر محاكمة عسكرية وبالطبع يصمد المتهم. ولا يدلي بأي معلومات. ويرفض اتهامه بأنه مخرب، ويقول إنه فدائي مشتبك في صراع مشروع مع عدو اغتصب بلاده. وينتهز ظافر الفرصة فيشرح للمحكمة الظروف المأساوية التي مر بها في طفولته: قتلوا أباه ونسفوا البئر، وذبحوا العمة والجد. وكبر الطفل وهذه المآسي تعيش في داخله. وقرر أن يدرس الطب أو الهندسة في القاهرة، ثم عدل ودخل الكلية الحربية، أخذ يبحث في تدريباتها عن وجهه بين وجوه الرفاق.

ويطلب المدعي العام الإعدام، فيسبه كل من أبو راجح وأم راجح، ويقول الأب: اقتل من شئت، نحن هنا لا نرهب وجه الموت. نحن أكلناه وشربناه

وهضمناه. الموت هنا جوال يركض في أنحاء مدينتنا.

ويسأل القاضي: ما هدف ظافر من الإرهاب الذي يمارسه، وهل يظن أن مدفعه الرشاش يستطيع أن يفعل شيئا ذا بال؟ فيجيب ظافر، إنه مدفع الرفاق في فيتنام وكوريا والأغوار.

وتحكم المحكمة على ظافر بالحبس مائة وخمسا وخمسين سنة، وعلى عايدة سعد بالسجن عشرين سنة. والحكم نفسه لباقي المتهمين.وكانت عايدة وهؤلاء قد مثلت أمام المحكمة ذاتها.

في اللوحة العاشرة، تأخذنا أحداث المسرحية إلى قبو مظلم، يجري فيه حفل صاخب، في الصدارة: نجمة إسرائيل وإلى جوارها علم أمريكا، وصورة غراب يرمز للقوى المضادة للثورة. وبين الحضور عجوز شمطاء، وشخصية أمريكية وأخرى عربية منشقة على الأمة العربية. وهناك مجندات وجنود، وهمس تآمري.

ونعلم من أحاديث الصحو والسكر التي تدور أن ثمة مؤامرة تدبر للإجهاز على براعم الثورة. وأن الشخصية العربية الخارجة على أمة العرب، توافق على الخطة وتباركها، ومن ثم تستدعي أحد القادة العسكريين وتأمره بتوجيه سلاحه ضد كل فلسطيني، أيا كان. ذبحا، رميا، حرقا بالنابالم... ولتنفذ الأوامر الليلة.

وفي اللوحة الحادية عشرة، تناقش فصائل المقاومة المختلفة ما يجري على الساحة. ويتوقع الحضور أن تجري مذبحة كبرى تحاول قبر الثورة في مهدها. ويجري بين رفاق السلاح نقاش حول الخط الواجب اتخاذه. ويرفض راجح ما يدعو إليه قادة إحدى الفصائل من الانقضاض على الحكم، وتسلم السلطة، لأن ذلك معناه خطر الإجهاض وخطر الإفناء. كذلك يحذر من أن يخوض الرفاق مناقشة إنشاء فلسفة وأيديولوجية للثورة لأن هذا يحمل معه خطر التمزق. المهم الآن هو أن تتوحد فصائل المقاومة على خط واحد. وبعد نقاش قصير، يتفق الكل على الوحدة.

في اللوحة الأخيرة، تتوالى أنباء المذبحة الكبرى. الدبابات العربية تزحف ضد الثورة وبنيها. قتلوا عبدالفتاح. اغتالوه. إن الثورة الآن تضرب في وجهين. وجه عدو غاصب ووجه أجير خائن. فماذا يكون العمل؟

راجح:

سكين في الصدر
سكين في الظهر
فماذا نفعل؟
هل نلقي الأسلحة ونرحل؟
ماذا نفعل؟
....
نسألكم، نسأل كل الأمة، نسأل، نسأل
ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟
وبهذا السؤال العظيم، يسدل ستار الختام.

تمتاز مسرحية «السؤال» بوضوح خطها الفكري والسياسي وضوحا تاما، يجري الشعر عليه في سهولة، وبغير تكلف. ويرتفع في المواقف الحافلة بالعواطف، أو تلك التي تذكر بالماضي الأليم، وينخفض إلى لغة الخطاب اليومي في المواقف الخالية من الصراع الحاد. فهو إذن شعر درامي متعدد الطبقات، يخدم المسرحية بغير بروز.

كذلك تمتاز المسرحية بأنها تضرب بعيدا في تاريخ القضية الفلسطينية، وتوضح أن الثورة الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والغزاة الصهاينة قد كانت ثورة فلاحين وعمال. الأمر الذي أفزع الحكام العرب، فتآمروا على وأد الانتفاضة الشعبية، واستبدلوا بها حربا نظامية أمسكوا خيوطها ووجهوها إلى قبول التقسيم.

كذلك تقف المسرحية وقفة سياسية صحيحة من الأحداث التي سبقت مجازر «أيلول الأسود» فهي تحذر من الانقضاض على السلطة، الذي كان إذ ذاك أمرا سهلا، وترى في هذا إجهاضا للثورة، وتحويلا لمجراها من حركة تحريرية إلى سلطة وحكومة، مما كان يسهل أمر القضاء عليها. وهذا الخطر الذي تحذر منه: «السؤال» ماثل في ثورات العالم الثالث كلها. فالنصر الأولي فيها يدير الرؤوس، ويغري بالسلطة والسلطان.

وقد شاء الكاتب أن يترك سؤاله بغير إجابة، وأن يترك مسرحيته مفتوحة النهاية. وهذا عمل معقول دراميا وسياسيا، فإن السؤال الذي تطرحه النهاية. ماذا نفعل؟ سؤال كان يتعذر جوابه في الوقت الذي كتبت فيه المسرحية: (1973) وقبل حرب أكتوبر.

وقد تولت أحداث السنوات التالية تقديم الإجابة الدامية المريرة على السؤال.

وفي غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد: غسان كنفاني مسرحية: «الباب»، كتب كنفاني هذه المسرحية عام 1964. وفي ملاحظة ختم بها النص المسرحي المنشور، نبه الكاتب قراءه ومتفرجيه إلى أن عصر المسرحية هو الزاوية التي ينظر الأبطال منها إلى الأحداث وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أي اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد. ويحذر كنفاني من أن أي محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد، على وجهات نظر أبطال ذلك العصر، لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لا تحمله.

والتنبيه والتحذير ضروريان معا حتى يستطيع المتعامل مع المسرحية أن يضعها في موضعها الصحيح، وأن يتجنب المزالق والأشواك التي يمكن أن تعترض العمل نتيجة لسوء القراءة.

إن موضوع «الباب» موضوع خطير. فهو لا شيء أقل من ثورة الإنسان ضد الإله، والإنسان في مسرحية «الباب» يعيش في عصر الجاهلية، وإلهه هو صنم صنعه الناس في وجدانهم، ثم شكلوه بأيديهم تمثالا، ثم أخذوا يعبدونه، ويخشونه، وينكسرون أمامه بذلة شائنة - ذلك هو «هبا».

وحين تبدأ أحداث المسرحية نجد كلا من «قيل» وصديقه «رعد»، يتحاوران. الأول أرسله الملك عاد، على رأس وفد إلى مكة، كي يطلب إلى آلهتها أن تسوق الغمام الهتون إلى أرض الأحقاف، التي استبد بها الجفاف والقحط الشديدان، عقابا لها على أن ملكها عاد قد كفر بآلهتها الثلاثة: «صدا» و«هبا» و«صمود».

ويذهب الوفد إلى مكة، ويحل ضيفا على معاوية بن بكر في ظاهر مكة، ويكرم المضيف كلا من «قيل» و «رعد» بجاريتين مغنيتين، فينسى هذان في غمرة غنائهما مهمتهما، مما يدفع بمعاوية إلى أن يطلب إلى الجاريتين (وكانتا تسميان الجرادتين) أن تذكرا الوفد - غناء - ما نسي من مهمته!

غير أن «قيل» و«رعد» يخرجان على أوامر ملكهما، فيسألان السقيا من إلهين من آلهة قبيلة عاد هما: «صدا» و«صمود» بدلا من آلهة مكة. ونعلم من الحوار الذي يدور بين «قيل» و«رعد» أن ثورة عاد على «هبا» ليست

غضبة عارضة، وإنما هي مؤسسة على فكرة نبتت في رأس عاد من سنين، وظلت تنمو حتى ملكت عليه نفسه، تلك هي: أن نوح جد عاد، هو الوحيد الذي ارتضى أن يعيش بعد أن فني كل الناس. وأنه ـ أي عاد ـ يتهم جده نوح بأنه باع الأرض مقابل نجاته، وتركها نهبا لبطش هبا، الذي كان يفتش عن إنسان واحد يبدأ معه من جديد، وقد وجد ذلك الإنسان في نوح!

وقد أقنع عاد نفسه بأنه يستطيع ـ بمرة واحدة يعصي بها هبا، ويحمل فيها الماء إلى الأحقاف رغم أنف الإله ـ أن يحمل الناس على الانصراف عن هبا، والكف عن عبادة تمثاله الأبيض القائم بين بيوتهم.

وبينما الاثنان يتحاوران على هذا النحو، يظهر وراءهما لقمان، الذي كان أشد الناس سخطا على عاد وثورته ضد هبا، لأنه وثورته هذه قد جرا الخراب على القبيلة وأرضها: احترقت المزارع، وتشققت البيوت، وتساقطت المواشي نافقة، وذاب الأطفال، وجفت أثداء الأمهات.

ولا يكترث لقمان لرغبات مليكه ويتوجه بالدعاء إلى هبا أن يسقي الأرض، فتظهر على الفور سحائب ثلاث، إحداها صفراء، والثانية حمراء والثالثة سوداء. ويكون عاد قد جاء إثر لقمان، فيرى الغيوم الثلاث، فيبهت. ولا نلبث أن نسمع صوتا عريضا يخرج من الغيوم صائحا في بطء شديد وبحدة: يا قيل! يا قيل! اختر لنفسك وقومك من هذا السحاب.

ويخترق عاد نطاق الرهبة والوجوم ليسأل تابعه قيل: أي إله أستسقي؟ وحين يعلم أنه الإله هبا، يتوجه بالتحدي السافر إلى هبا قائلا: ها أنت تعود إلي يا هبا من جديد. ولكنني سأنازلك، ولست أريد ماءك ولا خيرك. حملت إلي غيومك: الموت بالسوداء، والدم بالحمراء، والطاعة بالصفراء، ولكنني لا أريد الطاعة ولا الماء.

ورغم توسلات لقمان وتنبيهاته وتحذيراته، وتذكيره الملك بأن شعبه يموت، يأمر عاد «قيل» أن يختار الغمامة السوداء. فسرعان ما يأتي الصوت من السحاب قائلا: لقد اخترت رمادا ومددا لا تبقي من عاد أحدا.

ويجتاح دخان أسود المكان، ويرى شبح عاد بارزا وهو يقاتل بحمية. ثم تسمع جلبة وضوضاء، ويسقط عاد، ويعود الهدوء، وتنزل ستارة الفصل الأول.

هذه إذن هي الفكرة الأساسية للمسرحية: عاد يسعى إلى أن يحرر

الإنسان من ذل السؤال، وعبودية الأصنام، ولا يبالي بما يحدث له أو لأهله من جراء هذه الثورة.

وهي ثورة لا تنتهي بموت عاد. إن شداد بن عاد، ما يلبث أن يتلقف راية الثورة بعد أبيه. ولقد ابتنى شداد لنفسه مدينة رائعة الجمال، هي مدينة إرم ذات العماد، وقرر أن تكون إرم هذه هي الجنة على الأرض، كي يستغني الناس بها عن الجنة التي تعدهم بها الآلهة.

وحين تبدأ حوادث الفصل الثاني، نرى شداد يرتدي ملابسه استعدادا لخروج من نوع خاص. لقد قرر أن يذهب بنفسه إلى مدينة إرم، التي بناها كي يسكنها الناس، لا لكي تسكنها الطيور والضباع والخنافس.

وتتعلق به أمه، وتحثه حثا شديدا، وتلح عليه في ألا يرحل. ألا يتحدى هبا فهو الإله الواهب، المانع، ولا جدوى من محاولة شداد إثبات أنه أقوى من الآلهة. غير أن هذا بالضبط هو ما يريده شداد. وعبثا تحاول الأم تذكير ابنها بمصير أبيه، وما حدث من موت أخيه في القنص، فإنه يرد على الأم قائلا: إن زمان الخروج إلى النصر، وطلب البركة من هبا قد ولى. لقد علمه أهله طاعة هبا. وكانوا يقولون إنه لو أطاعه دخل الجنة. فالآن ها هو ذا شداد يبني جنة الإنسان على الأرض، ليجعل من نفسه إنسانا راقيا يملك مصيره، ولا يتحول إلى طاغية مثل هبا، يراد أن يطاع. إن شداد لا يريد أن يطاع ولا أن يطيع!

وجميلة هي إرم، التي بناها شداد. جمع ما في البلاد من أموال وأحجار كريمة، واختار لها فلاة في أرض اليمن طولها وعرضها متماثلان: اثنا عشر فرسخا لكل. وأحاطها بسور عال مشرف، وبنى فيها ثلاثمائة ألف قصر، وجعل لها غرفا فوقها غرف معمدة بأساطين الزبرجد والجزع والياقوت، وأجرى تحتها واديا يؤدي إليها، طوله أربعون فرسخا، وفي شوارعها التي تضوع بالمسك والزعفران، سواق مطلية بالذهب، حصاها أنواع الجوهر. وهي تجري بالماء الصافي. وفي وسط المدينة ابتنى شداد قصره، وخارج سور المدينة بنى أكما محدقة ينزل فيها الجنود، وجعل فيها من كل فاكهة في الأرض بستانا، ومن كل جميل في الكون مكانا.

ثم... نظر شداد إلى جنته هذه فوجدها لا تروي ظمأه. وترسب في نفسه إحساس بأن الجنة لا تستحق الطاعة، وإن هبا ـ بدوره ـ لا يستحق أن

يعبد، ولا أن يمجده الناس.

وتسأله أمه: إذن لماذا لم تحمل نفسك وعسكرك إلى إرم حين انتهيت من بنائها؟ فيرد شداد، بأن السبب ليس الخوف، فالنبوءة التي استخرجها الكاهن من بين أسنان صنم هبا الحجرية لا تخيفه. أو، إن هي أخافته، فما ذلك إلا لأنه لا الجنة ولا الكاهن عادا يبعثان فيه التصديق. ولهذا قرر شداد أن يذهب إلى إرم بنفسه ليرى ماذا حدث له ولها. لقد تأمل هذه الفكرة كثيرا، حتى نمت داخل نفسه كما تنمو أشجار الزيتون. قرر أن يضع حدا فاصلا لسخافة الخوف، وسخافة العيش الرتيب وسخافة العيش في جحيم من أسئلة لا يملك لها جوابا. أن تكون جنته التي ابتناها بنفسه والتي تقف واضحة ماثلة أمام عينيه قد أصبحت تضجره، فما أجدره بأن يسأم إذا ما فكر في جنة لم يبنها هو، بل بناها هبا، وأخذ يطلب لقاءها الطاعة التامة ـ وإلا، فالويل والثبور لأمثال شداد. إن هبا ليهدد بقوله: إن يمض شداد في طريقه إلى إرم، رغم نبوءة الكاهن، فسوف يسمع من الغيم أصواتا تفتت عظامه كلها، حتى لا يصل إلى جنته.

ولكن شداد لا يبالي. لقد سئم كل شيء. سئم مضاجعة النساء، وسئم فكرة الإنجاب وسئم الحياة الرتيبة في حدود وضعها غيره، ولم يتركوا له خيارا واحدا في هذه الحياة سوى خيار الموت. فأهلا به، إن كان هو الطريق الذي لا طريق غيره.

وينضم ابن شداد: «مرثد» إلى جدته في رجاء شداد ألا يقدم على هذه الحماقة، ولكن: عبثا. إن الفصل ينتهي والحفيد يأخذ بيد جدته إلى خارج الغرفة، فتخرج الجدة في ذهول، بينما يطل «مرثد» من النافذة ثم يهز رأسه أسفا، ويعود ليلحق بجدته.

وفي الفصل الثالث يحدث ما كان متوقعا. يمضي شداد في طريقه إلى إرم، فحين يبلغ منتصف الطريق، يهب صوت كالريح، فيجفل الجواد، ويرمي شداد إلى الأرض، فيواصل هذا سيره على الأقدام وسط غيوم سوداء، ثم تحترق إرم، وتغوص في شقوق الأرض، ويضيع شداد في عاصفة الصوت، وتذوب عظامه، ولا يبقى إلا سيفه ملقى على الرمل، وقد صار في لون وشكل الحجر. أما الجواد فقد مضى يدب في الصحراء على غير هدى.

ويحاور «مرثد»، ابن شداد، جدته في هذا الذي كان من أمر أبيه. ويقول

لها إنه، هو الآخر يريد أن يصنع جنته. إنه كان ـ مثلها ـ يؤمن بهبا وجنته، وقال في نفسه إن جنة هبا لابد أن تكون أروع من جنة شداد، ولهذا كان «مرثد» يأمل أن يترك هبا شدادا يصل إلى جنته ليتبين هذه الحقيقة بنفسه. أما وهو لم يتركه، فلابد أن جنة هبا غير موجودة أصلا، أو أنها ـ لو كانت موجودة ـ لا تعطي التعويض الجدير بعذاب الحياة، ومن ثم خاف هبا أن يكتشف شداد ذلك، فأحرقه وأحرق جنته.

وتفزع الجدة وهي ترى حفيدها يسير في الطريق نفسها التي سار فيها أبوه وجده من قبل. ثم تتفكر قليلا وتقول: إنها الآن تدرك سر انتصار هبا الدائم. إن خصومه يعترفون بوجوده، على أمل أن يتركهم يبنون جناتهم. وهم لهذا يفشلون دائما.

وتخرج الجدة ويتأمل «مرثد» قولها فترة، ثم يخرج إلى حيث يتوج ملكا على عرش أبيه وجده.

وفي الفصل الرابع، نجد أنفسنا في العالم الآخر. تمثله حجرة مؤثثة بشكل فني لكي تترك في نفس المتفرج انطباعا بأنه يشهد عالما غريبا لم يره من قبل. وعلى المسرح نرى شداد ومعه رجلان. الثلاثة موتى، يعيشون في العالم الآخر. ويدور بين الثلاثة حوار، نعلم منه أن الجميع يعيشون في عالم هو بين الجنة والنار. وأن الرجلين تنافسا في الأرض على حب امرأة، ادعى كل منهما أنه يحبها أكثر من حب الآخر لها ثم فاز أحدهما بها، وبقي الآخر عاشقا لا تنطفئ له نار، حتى خرج الزوج إلى الحرب، فألقى العاشق بنفسه في أحضان زوجة غريمه. ثم عاد الزوج فجأة فذبح غريمه وهو في حضن الزوجة. وجاء الجميع إلى هنا. الزوج وغريمه والزوجة الخائنة.

وزار هبا الغريمين، فأوكل إليهما مهمة غريبة لينجزاها: على أحدهما أن يصنع من قطعة من القماش أعطاها له هبا ثوبا للمرأة التي يحبها. فإن كان يحبها بالفعل، فهو قادر على تصور مقاييس جسدها. أما الآخر فعليه أن يعرف كم عدد الغرز التي استخدمت في حياكة الثوب. وأما المرأة فموجودة في الغرفة المجاورة بين عشرة رجال عليها أن تصمد لاغراء كل منهم لتثبت هي الأخرى أنها تحب واحدا من الغريمين على وجه الخصوص.

ويدخل هبا على الثلاثة، ويشتبك معه شداد في حوار طويل. إن هبا يتخذ شكل شاب وهو يشرح بعض ما غمض على فهم شداد من أمور،

أولها: لماذا كان هبا إلها ولم يكن شداد هذا الإله. وهبا يقول إنه جماع أرواح كل من مات منذ بدأت ولادة الإنسان، فلأنه أتى أولا، أصبح إلها. وكان من الممكن، لو أتى شداد أولا، أن يتبادل مع هبا الأدوار.

ثم يقول هبا لشداد إنه لم يدمر إرم، لأن إرم كانت مجرد فكرة، في رأس شداد، كان يراها، فلما ذاب رأس شداد، ذابت معه إرم. لقد كان النزال على الأرض بين هبا وإرم، لأن إرم لو تحققت لذاب هبا.

ويتحدث الاثنان في الموت وفي الحياة، وفي المصادفة التي تصنع الحياة والأخرى التي تصنع الموت. ويؤكد هبا أن الحياة يجب أن تؤخذ كما هي. أن تكون هي نفسها التعويض الوحيد عن نفسها. فليس في العالم شيء مقابل شيء، وإنما الأشياء، كلها تصطف في صف واحد.

ولكي يوضح خطأ فكرة المقابل، التي جعلت شداد يضع نفسه مقابل هبا، وإرم مقابل جنة هبا، يعطي الإله كرة من المطاط لشداد، و«يقترح» عليه أن يواظب على قذفها إلى الحائط، فسوف ترتد إليه. وعليه أن يفعل هذا دائما، عقابا له على سخف فكرة الشيء مقابل الشيء التي يؤمن بها.

وفي الفصل الخامس: يمعن شداد ورفيقاه النظر في أقوال هبا. قال لهم إنه يموت بالميلاد ويحيا بالموت. على عكس الإنسان. يقول شداد: لو وجدنا طريقة نبلغ بها الأحياء هذا السر، لانتهى هبا. ومع ذلك فسوف ينتهي هذا السر يوما ما، كلما قام رجل مثل رعد، ومثل شداد، ومثل مرثد، ومثل أولاد وأحفاد مرثد في صف طويل، قاموا لكي يجعلوا من الأرض جنة.

وحتى يتم هذا، فليس أمام شداد إلا أن ينهد بكل ثقله على باب زنزانته، عسى هذا الباب يلين ثم يفتح. فلو فتح لانتهت مملكة هبا من فورها. إنه لا يملك إلا هذه الغرف التي يسكن فيها الموتى في حالة هي بين الجنة والنار.

المسرحية حافلة بالأفكار الجريئة، التي تحفز إلى التأمل. وأفكارها تلبس صورا واضحة يمكن تجسيدها، فهي ليست أفكارا في فراغ. ووراء هذه الأفكار أنفاس من بروميثيوس، سارق النار من الآلهة، كي ينفح بها البشر، وبها التضاد ذاته الذي يوجد في أسطورة بروميثيوس بين الآلهة والإنسان.

وفي المسرحية صراع فكري وجسدي ضد فكرة السلطة المطلقة، التي

تستعبد الإنسان، مقابل أن تمنحه الكفاف. وبها دعوة إلى الثورة على كل سلطان مطلق، ونبذ الخوف من الموت أثناء الثورة في سبيل تحقيق رفاهة الإنسان. وبها تفاؤل بأن تقوم أجيال وراء أجيال بتعريض فكرة السلطة المطلقة إلى تيار متصل من عوامل التعرية والتحات، حتى تشف الفكرة، ويظهر ما وراءها من ظلم للإنسان.

7 المسرح في الأردن

يقول السيد: محمود العابدي[1] ـ الذي كان إلى أوائل عام 1970 مديرا للثقافة والفنون في وزارة الثقافة والإعلام بالأردن، إن سكان الشام ظلوا منذ العهد العثماني يتتبعون خطى مصر في ميادين الثقافة والفنون المختلفة، ومن بينها فنون الأداء : الغناء والموسيقى والتمثيل. وهكذا أصبح المسرح في فلسطين ـ مثلا ـ صورة مصغرة لما يجري في مصر في الساحة المسرحية.

ومد الجيش الاستعماري الإنجليزي خط سكة حديد يربط مصر بفلسطين، فكثر الاتصال بين القطرين، وتوافر المحصول الفني المصري لجمهور اشتد به الجوع إليه، وتبع ذلك تدفق الفرق المسرحية المصرية على البلاد، فكان الناس ينتظرون مقدمها بفارغ الصبر.

وقد أقبل الجمهور المسرحي آنذاك على المسرحية المصرية ذات النزعة الوطنية والأخلاقية، وهو نوع المسرحيات الذي وجد طريقه إلى المدارس والنوادي. ومن ثم كانت حفلات آخر العام الدراسي تتوج بعرض مسرحي يقوم به الهواة من الأعضاء. وكانت النوادي المختلفة في البلد الواحد تتبارى في إقامة هذه الحفلات المسرحية.

ولقد أدخل الانتداب البريطاني على مسارح المدارس، وخاصة الأميرية منها مسرحيات شكسبير.

وهكذا أتيح لجمهور المسرح الاطلاع على المسرحيات العالمية، وقد أنهت دار المعلمين في القدس موسمها الدراسي 1932 بتقديم مسرحية «هامليت»، وأتقن الطلاب جميعا أدوارهم، وخاصة الطالب الذي قام بدور جرترود ، أم هامليت، وكان بارع الجمال، وكان مكياجه متقنا . إلى حد ظن فيه الكثيرون أنه امرأة!

وانتهى الانتداب البريطاني على فلسطين والأردن، وليس فيهما فرقة مسرحية واحدة محترفة. ولما ضمت الضفة الغربية من فلسطين إلى الأردن، وانتشرت فيها المدارس قام في البلاد إحساس وطني، كان يهدف إلى نشر الوعي السياسي بين الجماهير، ويستخدم المسرح كوسيلة طليعية في هذا المضمار.

وهكذا عادت النوادي والمدارس تلعب أدوارها التقليدية في نشر المسرح ورعايته. وفي خلال حرب التحرير الجزائرية، قدم الشبان مسرحية تدور حول الحركات التحريرية، للدعوة لفكرة التحرير من جهة، ولجمع التبرعات للجمهور الحربي الجزائري، من جهة أخرى.

وكانت هذه الفرق تنتقل بين العاصمة: عمان، ومدن الضفتين، وكانت المسرحيات المقدمة تعتمد على الحماس والاندفاع، ولاتحوي من الفن المسرحي إلا أقله.

وفي عام 1960 أدخل في برامج المدارس حصة أسبوعية للتعليم الفني، كانت تتحول إلى حصة للتمثيل إذا ما توافر المدرس الذي يتقن هذا الفن. وروعي - إلى جوار هذا ـ أن تقوم كل مدرسة إعدادية وثانوية بإخراج مسرحية ـ طويلة كانت أم قصيرة . وعين خبير للتوجيه والإرشاد كان يطوف بالمدارس.

ولقد استطاع هذا المرشد الفنان خريج جامعات أمريكا [2] أن يؤلف أول فرقة من الهواة كانوا جميعا أصدقاء له، التفوا حوله. وفي هذه الفرقة وضعت المرأة الأردنية لأول مرة، قدمها على خشبة المسرح، جنبا إلى جنب مع الرجال. وكان عدد من أقبل من الآنسات قليلا، ولكنه كان باعثا على التشجيع . ولم تمر خمس سنوات على هذا الحدث حتى توافر لكل دور

نسائي من تلعبه من الفتيات.

ثم أخذت تتكون على المدى فئة عاملة نشيطة من محبي المسرح، كانت تجتمع في الأمسيات ـ لأن أكثرهم كان من موظفي الدوائر الرسمية أو المؤسسات الأهلية. وبعد ثلاثة أشهر من التدريبات، قدمت أول مسرحية تم إعدادها على أسس فنية، وهي مسرحية : «الفخ» للكاتب العالمي: روبرت توماس. وقد أعجبت الجمهور المتعطش بالمسرحية، وأخذت البوادر الأولى للنقد المسرحي تظهر في الصحف، وكان هذا عام 1965، وكان التشجيع والإعجاب هما العنصرين الغالبين على كتابات هؤلاء النقاد.

وحدث أن كان بين حضور المسرحية وزير الإعلام، فتحمس للمسرح، وأفلح في إقناع مجلس الوزراء بإنشاء: دائرة الثقافة والفنون بالوزارة، وكان الأستاذ العابدي أول مدير لها (1966).

وأو كل إلى الإدارة مهمة دعم الإعلام الأردني عن طرق منوعة، كان في طليعتها المسرح. وهكذا برزت إلى الوجود : «أسرة المسرح الأردني»، وتكونت هذه الأسرة من ثلاثين عضوا من الجنسين يتقاضى كل منهم مكافأة شهرية من الدولة قدرها خمسة عشر دينارا. وعين لها مخرج أعطي راتبا من رواتب الدولة المرموقة. ومساعد مخرج بمرتب متوسط، وألحق بالأسرة عمال للديكور، بينما اعتبرت هندسة الصوت والإضاءة أعمالا مؤقتة يلجأ إليها عند الحاجة، ويشرف على الجميع مدير مسرحي مؤهل، يتقاضى علاوة فنية فوق راتبه الرسمي.

وتشكلت للأسرة لجنة قراءة مهمتها قراءة المسرحيات العربية واختيار المناسب منها وانتقاء الصالح من المسرحيات المترجمة، وترجمة غير المترجم من المسرحيات العالمية التي ترى اللجنة أنها تصلح للعرض في الأردن. وجاء في آخر الأهداف: السعي إلى كتابة المسرحية الأردنية الأصيلة.

وكان تخطيط الأسرة الفني ينص على عرض ثلاث مسرحيات عالمية كلاسيكية في الشهر الرابع من العام، وذلك خلال الموسم الأول، وثلاث مسرحيات عالمية أخرى في الشهر العاشر، وذلك خلال الموسم الثاني.

كما نص التخطيط على عرض برامج دورية لتقديم مسرحيات في المحافظات التي يتوافر فيها مسرح صالح للعرض. والقيام بجولات فنية متبادلة مع الدول العربية المجاورة. وتقديم مسرحية واحدة في السنة من

مسرحيات شكسبير على مسرح مكشوف، في الأماكن الأثرية مثل عمان وجرش والبتراء.

وهكذا قدمت الفرقة المسرحية التالية في موسمها الأول:

1ـ مروحة ليدي ويندمير ـ أوسكار وايلد.

2ـ الأشباح ـ هنريك أبسن.

3ـ الفخ (معادة) ـ روبرت طوماس.

وبعد ستة أشهر قدمت الفرقة المسرحيات التالية:

1ـ البيت السعيد ـ سومرست موم.

2 ـ في القصر ـ فيرنيك مولنار.

3ـ رجل الأقدار ـ جورج برنارد شو.

4ـ كم أنت جميل! ـ جان جيرودو.

5 ـ مركب بلا صياد ـ اليخاندرو كاسونا.

وكانت نتيجة هذه الجهود أن ازداد حجم رواد المسرح بحوالي 25٪ في الموسم الثاني، مقارنة مع الموسم الأول. وتقدم العرض المسرحي فنيا، وخاصة بالنسبة للتمثيل، وأخذت الفرقة تفيد من نقد الكتاب للمسرحيات التي عرضت.

وبعد نكبة يونيو 1967، كان للمسرح أن يسارع بتقديم أعمال تناسب الواقع الجديد، فقدمت مسرحيات المقاومة على غيرها، وقدمت الفرقة مسرحية:«أفول القمر» لجون شتينبك، ونجح عرضها نجاحا كبيرا وتلقت الفرقة دعوة من سوريا لتقديمها هناك، فمثلت بالفعل أربع مرات على مسارح دمشق، ونقلها وسجلها التليفزيون السوري. وحذا العراق حذو سوريا، فقدمت المسرحية في بغداد ، وسجلها تليفزيون العراق. وعادت الفرقة من رحلتيها هاتين أكثر حماسا وأوثق إيمانا بمهمتها، فقدمت مسرحية «موتى بلا قبور» للكاتب الأمريكي إيروين شو.

وفي الموسم الرابع، قدمت الفرقة المسرحيات التالية:

1ـ بيت الدمية ـ هنريك أبسن.

2ـ الوعد ـ الكسي أريزوف.

3ـ البورجوازي النبيل ـ موليير.

وقد نجح هذا الموسم المنوع المشارب في إرضاء الجماهير، ونجحت

بصفة خاصة «البورجوازي النبيل» فامتد عرضها أسبوعا آخر.

ولا يزعم الأستاذ العابدي أن أمور الفرقة كانت كلها رخاء، فإنها اصطدمت ببعض الصعوبات، أولها عدم وجود مسرح خاص بالفرقة. ومع أن الجامعة الاردنية قد وضعت مسرحها الخاص تحت تصرف الفرقة، إلا أن هذا لم يحل المشكلة من أساسها، فإن مسرح الجامعة نفسه تنقصه التجهيزات الفنية، كما أنه يبعد عن العاصمة حوالي اثني عشر كيلو مترا، مما يكبد المواطن العادي مشقة جسدية ومالية لايصبر عليها طويلا.

كذلك افتقرت الفرقة إلى فناني الديكور والأزياء والإخراج والإضاءة، كما أنها كانت بحاجة إلى معهد للتمثيل يضم الموهوبين، ويستطيع خريجوه أن يمدوها بعناصر جديدة مؤهلة تأهيلا فنيا على أسس علمية ، وقد يخرج من هؤلاء من يستطيع كتابة المسرحية المحلية التي تتبنى قضايا المجتمع، وتعرضها على جمهور متشوق إلى أن يرى نفسه ومشاكله مجسدة على الخشبة.

كذلك احتاجت الفرقة إلى لجنة من الأدباء والمثقفين تعينها على انتقاء المسرحيات وإعدادها بطريقة توافق ذوق الجمهور، كما تشير بترجمة المسرحيات العالمية، وربما يقوم أعضاؤها أنفسهم بهذه الترجمة.

وقد حرصت وزارة الثقافة والإعلام على عقد مسابقة لكتابة المسرحية الأردنية، وكانت المسرحية الفائزة هي مسرحية «للباطل جولة» وهي تعالج قضية العرب بإزاء الصهيونية.

وقد حفز نجاح الفرقة بعض الكتاب الأردنيين على تقديم أعمال أصيلة، وصل بعضها ـ في رأي الأستاذ العابدي ـ إلى مستوى يليق بالمسرح. ومن هذه المسرحيات: «الجراد» ومسرحية «المفتاح» للكاتب الشاب جمال أبو حمدان.

ومن عام 1969 أخذت حركة المقاومة العربية تقدم مسرحيات تقوم على أساس من أعمالها البطولية، وتعرضها أمام جمهور شديد الحماس كثير الإقبال. وهذه الأعمال تفوق ـ عددا ـ المسرحيات الفنية، ولكن حظها من الفن المسرحي أقل بدرجة ملحوظة من حوادثها البطولية ومجازفاتها الفدائية.

انتهى تقرير الأستاذ محمود العابدي.

على أن الأستاذ حاتم السيد، المخرج الأردني الشاب والرئيس الحالي لقسم المسرح بوزارة الثقافة والشباب الأردنية له رأي واضح وقاطع في النشاط الذي سلف ذكره.

ففي خلال زيارة له للكويت في شهري نوفمبر وديسمبر 1977، سئل خلال حديث نشرته صحيفة السياسة الكويتية [3] عن حال المسرح في الأردن فقال على سبيل الحسم: «لقد بدأت الحركة المسرحية في الأردن عام 1964. وهي تنقسم إلى مرحلتين:

مرحلة ما قبل 1971 ومرحلة ما بعد 1971. وبالنسبة للمرحلة الأولى فقد تولى المسرح في الأردن هاني صنوبر، وكانت جميع الأعمال المقدمة في عهده من المسرح المترجم. ولقد ثبت أن هذه المسرحيات لم تخلق جمهورا بالمعنى العلمي، لأنها تتطلب وجود مرحلة متقدمة بالنسبة لنا كشعوب نامية. إن المسرح يعتمد على عنصر التطهير بمفهومه المتطور، وهو أن يرى الإنسان همومه ومشكلاته على خشبة المسرح، ويتفاعل مع هذه المشكلات، وبالتالي يحدث عنده الخوف والشفقة على الشخصيات المتبنية لقضاياه ومشكلاته وهمومه. من هنا ينشأ الجمهور، وليس من المسرح العالمي البعيد عن قضايانا وهمومنا كشعوب نامية.

لهذا لم يستطع المسرح الأردني في البداية أن ينتزع الجمهور من أمام شاشة التليفزيون ودور السينما، ليقف في طابور أمام شباك تذاكر المسرح.

وقال الأستاذ حاتم السيد عن المرحلة الثانية (بعد 1971): لقد تخرجت مجموعة من الشباب الذين درسوا المسرح أكاديميا، وبدأت المجموعة بتقديم أعمال مسرحية عربية جادة، كان أولها مسرحية: «الزير سالم» لألفريد فرج، وكانت أول عمل أخرجه حاتم السيد بعد عودته من القاهرة، حيث تخرج ـ في المعهد العالي للفنون المسرحية، وحصل على دبلوم الإخراج التليفزيوني من معهد الإذاعة والتليفزيون في القاهرة، كما قضى عامين في قسم الدراما بتليفزيون مصر، عمل خلاهما مخرجا مساعدا لبعض المخرجين المصريين المرموقين أمثال حسين كمال، وغالب شعث وإقبال الشاروني.

وقد لاقت «الزير سالم» نجاحا ملحوظا، لأنها مأخوذة من التراث الشعبي. وبعد «الزير سالم» جاءت أعمال أخرى لألفريد فرج وعلي سالم ومحمود

دياب وسعد الدين وهبة، وبدأ المسرح يأخذ طابعاومضمونا جديدين. ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأ جمهور للمسرح في الأردن بنسبة لا بأس بها.

وحاليا يلقى المسرح، خاصة بعد إنشاء وزارة الثقافة والشباب في أوائل عام 1977 اهتماما كبيرا من المسؤولين. وبدلا من تقديم مسرحيتين أو ثلاث في السنة وضع تخطيط لتقديم ست عشرة مسرحية سنويا، بحيث يكون نصيب كل مخرج مسرحيتين، واحدة من فصل واحد والثانية مسرحية طويلة.

أما مسرحية الفصل الواحد فإننا نجوب بها المحافظات جميعا، وهي تلاقي إقبالا كبيرا يفوق إقبال المدينة. وقد كان هذا هو الحال في المسرحيات الأربع التي قدمت للمحافظات. ذلك أن جمهور الأقاليم متعطش للمسرح أكثر من جمهور المدن.

وسئل حاتم السيد عن الصعوبات التي تواجه المسرح الأردني في الوقت الحاضر فقال: أزمة النصوص ، وإن كانت عالمية، وليست وقفا على الأردن. ونحن أكثر من غيرنا حاجة إلى النصوص الجيدة والمحلية منها بصفة خاصة. ولكن هذه الأخيرة لا تنشأ من فراغ، إذ يجب أن يكون هناك كم وفير من المسرحيات المعروضة، التي تضمن استمرار العروض وكثافتها، وبالتالي يمكن بعد سنوات عشر ـ مثلا ـ أن يخلق كاتب مسرحي جيد. وفي الوقت الحالي توجد بعض الطاقات الواعدة، نحاول تشجيعها بأمل أن تقدم لنا عطاء في المستقبل مثل الشباب: محمود الزيودي وبشير هواري، وجمال أبو حمدان.

وإلى جوار قلة النصوص ، هناك الفراغ المسرحي الذي ينشأ في البلاد نتيجة لعدم وجود مسرح مدرسي ، ومسرح للأطفال، ولأن المسرح الجامعي قد جاء ضعيفا متعثرا. إن المسرح الكبير يعتمد في نجاحه على المسرح المدرسي ومسرح الطفل، لخلق طاقات جديدة يمكن أن ترفد المسرح الكبير. ولكن ما يحدث بالفعل هو أن معظم مواهب الشباب تموت داخلهم، ولا يفيدون منها ولا يفيد منها المسرح.

وفي حديث آخر لصحيفة «الوطن» الكويتية بتاريخ 3 ديسمبر 1977، يتوسع حاتم السيد في شرح جهود وزارة الثقافة والإعلام في تطوير المسرح الأردني فيقول: إن ثمة لجنة قد شكلت للقطاع المسرحي بالوزارة تضم

الدكتور محمود السمرة، والدكتور ألبرت بطرس ، والسيدة ليلى عبد الحميد شرف، وطاهر حكمت وعبد الرحمن بشناق.

ويقوم الشريف فواز شريف بعقد اجتماعات أسبوعية لتطوير المسرح والنهوض به، ومن المقرر أن يفتتح قريبا : «المسرح الملكي»، وهو دار مسرحية متقدمة جدا، تضم أربع قاعات عرض في مبنى واحد، وذلك لإتاحة الفرصة لتقديم ألوان متعددة من العروض المسرحية. بالإضافة إلى وجود المسرحين التابعين لدائرة الثقافة والفنون وقصر الثقافة.

ثم يقول المخرج الشاب، إنه قد تمكن في أقل من ثلاثة أعوام من إخراج ثماني مسرحيات بينها : «السحب» لأرستوفان، و«عفاريت القرن العشرين» و«الصعلوك» لعلي سالم، و« قراقاش» لسميح القاسم و« المسامير» لسعد الدين وهبة، و«الغرباء لا يشربون القهوة» و«اضبطوا الساعات» لمحمود دياب.

أما إخراجه لمسرحية : «الزير سالم» فقد قام فيه بإدارة 45 ممثلا من أفضل ممثلي الأردن من أمثال: قمر الصفدي، وهشام الهندي، وعادل عفانة، ومحمود أبو غريب وحسين أبو شقرة. وقد مثلت هذه المسرحية الأردن في مهرجان شيراز بإيران، الذي أقيم عام 1974.

8 المسرح في السودان

كتب الأستاذ بدر الدين حسن علي ثلاث مقالات مهمة عن المسرح في السودان. نشرتها جميعا مجلة: «الأقلام» العراقية في ثلاثة أعداد - الأول بتاريخ مارس 1977، والثاني بتاريخ سبتمبر 1977، والثالث بتاريخ فبراير 1978.

وهذه المقالات المهمة هي كل ما استطعت أن أعثر عليه من مراجع كي أثبت في هذا الكتاب النشاط المسرحي في بلد عربي واعد ومبشر هو السودان. وعلى هذا فسوف يجد القارئ أنني إنما ألخص - في الواقع - ما جاء في المقالات، وذلك إلى أن يتسنى لي أن أعثر على مراجع أكثر تؤرخ للمسرح السوداني، واطلع على النتاج المطبوع من مسرحيات السودان.

يقول الأستاذ بدر الدين: إن تاريخ المسرح السوداني يبدأ في عام 1902، حين كتب عبدالقادر مختار أول مسرحية سودانية هي: «نكتوت» ومعناها: «المال» وتدور حوادثها بين صاحبة خمارة شعبية وتلميذ وتاجر. وكاتب المقال يستند في هذا التاريخ إلى ما ورد في كتاب «حياتي» - الجزء الثاني للأستاذ بابكر بدري، من إشارة إلى المسرحية بوصفها أول نتاج سوداني، وما حدث بعد ذلك من تأييد لهذه

الحقيقة تقدم به الأستاذ إبراهيم العبادي، حين ذكر المسرحية ووصفها بأنها تعكس بصدق صورة من صور المجتمع السوداني في ذلك التاريخ، ثم يضيف أنه ـ مع هذا ـ قد امتعض لظهور هذه المسرحية بقلم كاتب أجنبي، هو الأستاذ عبدالقادر مختار، مأمور الفطينة، وذلك لأن موضوع المسرحية قد لمس وترا حساسا يمس خصوصيات الشعب السوداني!

ويقول الأستاذ بدر الدين: إن المسرحية ـ على أهميتها التاريخية ـ لا تمثل إلا ظاهرة معزولة لا أثر لها، والمغزى الوحيد الذي تشير إليه هو أن الإنجليز كانوا أبعد نظرا من المستعمرين الأتراك، فسمحوا لبعض النشاط الفني والثقافي بالقيام في السودان، على عكس المستعمرين الأتراك، الذين كانوا هم أنفسهم غير مثقفين، وبالتالي كانوا أعداء للثقافة.

وتلي الإشارة إلى «نكتوت»، إشارات مختلفة إلى نشاطات مسرحية مدرسية في السودان تمت ما بين السنوات 1905 ـ 1915. فقد مثلت مدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية في أم درمان مسرحية أدبية ضمن ألوان أخرى من النشاط المدرسي شمل إلقاء الخطب وعرض الأشغال اليدوية.

وفي عام 1905 نشرت جريدة السودان بتاريخ 5 أكتوبر أن «جمعية حب التمثيل» ستقيم ليلتها الخيرية مساء الخميس التالي في قهوة الخواجة لويزو، حيث يقوم أعضاؤها بتمثيل بعض المسرحيات الهزلية بالإنجليزية والعربية إلى جانب فقرات موسيقية يشملها الحفل.

وفي 15 نوفمبر 1909 نشرت جريدة السودان خبرا عن مسرحية عرضت باسم: «هفوات الملوك». وتستمر أنباء المسرح في جريدة السودان على هذا المنوال، فتذكر مسرحيات قدم أغلبها على مسرح الخواجة لويزو.

ويلاحظ بدر الدين أن هذه النشاطات المسرحية جميعا كانت متقطعة، لا تكون تيارا متصلا، يبرر اعتبارها حركة مسرحية، وأن مقدميها كانوا يرجون وجه الخير، لا وجه المسرح بتقديمها، وأن هؤلاء كانوا وافدين على البلاد، أتوا من الشام ومصر، وبعضهم انتمى إلى مؤسسات كنسية، كما أن جمهورهم كان في غالبيته من الوافدين.

وفي الفترة ما بين 1903 ـ 1915، بدأت محاولات في التأليف المسرحي على يد الأستاذ إبراهيم العبادي، الذي كتب مسرحية بالشعر العامي عام 1910، اسمها «عروة وعفراء» استمد مادتها من التراث العربي القديم.

ويشير الأستاذ حبيب مدثر في بحثه: «نحو مسرح سوداني»، الذي نشر في مجلة الخرطوم، إلى أن فن المسرح قد نقله إلى السودان جماعة من الأساتذة المصريين الذين عملوا في أول هذا القرن بالتدريس في كلية غوردون التذكارية، وكانت أول مسرحية لهم بعنوان: «التوبة الصادقة» مثلت عام 1912، والمسرحية مصرية والممثلون مصريون وبطلها قاض مصري قام هو بنفسه بإخراجها. ويضيف الأستاذ مدثر: أن الذين شاهدوا هذه المسرحية يقطعون بأنها خلقت شغفا في نفوس طلبة الكلية للتمثيل، مما جعل إدارة المدرسة تأخذ في تكوين فرقة من الطلبة.

وبالفعل قامت الفرقة وعين لإدارتها شاب شامي من خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت. واقتصرت عروض الفرقة على الطلبة الداخليين وأحيانا كان يسمح للطلبة الخارجيين بحضور العروض مقابل قرش صاغ للواقف، وقرشين للجالس على كرسي!

وفي عام 1918 قام نادي الخريجين، وتكونت جماعة صديق فريد للمسرح، وظلت هذه الجماعة تقدم مسرحياتها العديدة خمس عشرة سنة. وقد أشار الأستاذ حسن نجيلة في كتابه: «ملامح من المجتمع السوداني» إلى نشاط تلك الجماعة، فوصف ما سبق وما تلى عرض إحدى مسرحياتها مساء الخميس 9 ديسمبر 1920. قال: كنا نسير جماعات جماعات لنشهد مسرحية يقوم بها طلبة كلية غوردون، تدور فكرتها حول تعلم المرأة - وكان موضوع الساعة آنذاك. وقد اشتهر شباب الموظفين والطلبة بإجادة هذا الفن، وصار لهم صيت: منهم صديق فريد وعرفات محمد عبدالله، والأساتذة عبد الرحمن علي طه وعلي بدري وعوض ساتي، وعلي نور المهندس، وأبو بكر عثمان وغيرهم.

كما وصف الأستاذ نجيلة عرضا لمسرحية: «صلاح الدين الأيوبي»، قدم في مساء تلك الليلة فقال: كان النادي مكتظا، لم يبق فيه قدم. ورفعت الستارة وشهد الناس عجبا، فهتفوا وصفقوا. شهدنا تلك الليلة طه صالح المهندس في دور صلاح الدين، وهو أحد أبكار قسم الهندسة. وإسماعيل فوزي في دور ولي عهد إنجلترا، وعرفات محمد عبدالله في دور قلب الأسد، وروفائيل إلياس في دور ملك فرنسا، وما كاد الستار يسدل على حوادث الفصل الأول حتى دوى المكان بالتصفيق، وهرعنا إلى ما وراء

الكواليس، وشهدنا الضابط علي عبداللطيف مندمجا في أعداد الممثلين، ورأينا ذلك الفتى القاضي توفيق وهبي وهو يساعد في إخراج المسرحية، إذ كان من المهتمين بهذا الفن.

وحين أعيدت المسرحية من بعد قام بدور البطل: صديق فريد، الممثل الذي فتن به الناس آنذاك، بقامته الفارعة، وتكوينه الجسماني الفحل. لم نكن نصفق أو نهتف فحسب، بل كنا نصرخ ملء أصواتنا تجاوبا مع صديق في دور صلاح الدين، وبكى بعضنا وانتحب، وتأثر حتى صبية المدارس الصغار، وكان منهم من يقلد صديق فريد في دور صلاح الدين.

ويضيف الأستاذ حبيب مدثر في معرض الحديث عن صديق فريد: أنه أقوى ممثل سوداني اعتلى الخشبة... صوته جذاب ... جهوري ... سريع الحركة، ينفعل في قوة ويهدأ في لطف. وقد روى عنه أنه عندما كان يؤدي دور صلاح الدين يصمت المتفرجون صمت القبور، وفي ليلة العرض الأولى صال وجال فوق المسرح وفجأة جرد حسامه في ثورة غضب فهب النظارة واقفين.

وقد اتجه صديق فريد وجماعته إلى عرض المسرحيات التاريخية، وكان هذا طريقهم الوحيد، هربا من وطأة الاستعمار الذي كان لا يسمح بأي محاولة تعرض بالنظام الساسي الاستعماري. لهذا اتجهت الجماعة إلى التاريخ أو المسرحيات الأدبية وبينها مسرحيات شوقي الشعرية، وأجادت الجماعة تمثيل «مجنون ليلى» على وجه الخصوص، وأضافت إلى برامجها مسرحيات عالمية معربة مثل مسرحيات شكسبير: «أنطوني وكليوبترا» و «يوليوس قيصر» و «تاجر البندقية».

ولم يقتصر صديق فريد وجماعته على عرض مسرحياتهم في العاصمة، بل كانت الفرقة تسافر في مناسبات الأعياد الدينية وخلافها لعرض مسرحياتها في عطبرة وواد مدني وغيرهما من مدن الأقاليم.

ولعل أهم ما قدمته هذه الجماعة للمسرح السوداني أنها، رغم الظروف السياسية القاهرة ورغم مظاهر الكبت الأجنبي، استمرت تعرض فنون المسرح مدة طويلة، فساعد هذا على خلق جمهور للمسرح في تلك الآونة.

ويعيب بدر الدين حسن علي على الجماعة اتجاهها للتنفيس عن الضغط والكبت بعرض مسرحيات تمجد البطولة الفردية أو تعلي شأن حوادث

الاستشهاد الديني، أو تتحدث عن بطولات الشعر مثل: «صلاح الدين». «تاجر البندقية» و «وفاء العرب»، وذلك بدلا من استنهاض الجماهير بالمسرح لمقاومة المستعمر. كما يعيب عليها أنها كانت في هذا الاتجاه صدى مخلوطا لما كان يحدث في المسرح المصري.

ووجد الأستاذ حبيب مدثر في الأسلوب الخطابي الذي اعتمدته الفرقة وسيلة فنية لها، موضع مؤاخذة، إذ جعلها هذا الاتجاه تبحث عن المسرحيات التي تضم شخصية خطابية.

وربما كان لهم بعض العذر في هذا ، إذ إن الخطابة ضرب من ضروب التنفيس عن الثورة المكبوتة. وربما كان هذا الاتجاه مسؤولا عن إعراضهم عن المسرحيات الاجتماعية، التي تعالج مشاكل الأسرة والزواج وغيرها، والتي لم يحالفها التوفيق لدى عرض الفرقة لها. يستثنى من هذا مسرحية اجتماعية بعنوان: «البتول»، أو «الغيرة»، وقد خلفت أثرا طيبا في نفوس رواد تلك الفترة، وإن كان نصها قد فقد تماما.

كذلك اصطدمت الفرقة بالصعوبة التقليدية: ندرة أو انعدام العنصر النسائي، وقد لجأت الفرقة إلى الحل التقليدي كذلك وهو: الرجال في أدوار النساء. وقد حاول صديق فريد مرات عدة أن يشرك فتيات في التمثيل، ولكن محاولاته جميعا باءت بالفشل. وقد لجأ مرة إلى إقناع فتاة بأداء دور نسوي من خلف المسرح، فكان الأمر مضحكا بالنسبة للنظارة والممثلين على حد سواء، فكف صديق فريد عن تكرار المحاولة.

ولم تلبث الجماعة أن انفضت عقب اعتزال صديق فريد للتمثيل قبل وفاته بمدة، وبعد أن أخذ الاستعمار البريطاني يتعسف في معاملته للفن المسرحي عقب الثورة الوطنية التي هبت عام 1924.

وظهر في أفق المسرح السوداني نجم جديد هو عبيد عبدالنور، أحد خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت. وقد بدأ نشاطه بين طلبة كلية غوردون، فأخذ يقدم مسرحيات قصيرة ذات أصل أجنبي، جعل يسودنها ويقدمها لجمهوره. فكانت هذه خطوة متقدمة عما سبقتها. ذلك أن عبدالنور لم يلجأ إلى المسرحيات المعروفة التي سبق تقديمها، بل حاول أن يفعل شيئا جديدا، هو السودنة. ولقد أظهرت الوقائع التالية أن خطوته هذه كانت جريئة نوعا ما، فقد حدث أن قدم عبدالنور مسرحية مسودنة، تصور

استهتار ابن أسرة محافظة بالعرف والتقاليد. ويعود ذلك الابن إلى بيته عند الفجر وهو سكران ويدخل البيت وهو يلعن من فيه. وذات يوم يعود والده من السفر فيفاجأ بالابن يدخل البيت مع الفجر، وهو يسب الدين لأهله فيضرب الوالد ابنه. ويقلع هذا من بعد عن حياة الخلاعة والاستهتار.

أحدثت هذه المسرحية الساذجة دويا كبيرا، وطلب أحد القضاة من شيخ علماء السودان أن يصدر فتوى بكفر عبيد.

وقابل عبيد شيخ العلماء وحكى له قصة المسرحية. ولما اطمأن الشيخ إلى أن الوالد قد ضرب ولده، كانت فتواه : ناقل الكفر ليس بكافر، وأخلى سبيل عبيد ومسرحيته، ودعا له الشيخ بالتوفيق.

كان عبيد يقدم مسرحياته تحت شعار: «ليالي الأنس»، وذات مرة عرض هو وجماعته - وأبرزهم: خضر حمد وعوض أبو زيد - مسرحية قصيرة أخرى اسمها: «المأمور والمفتش ورجل الشارع». وهي تصور استبداد رجال الإدارة بالمواطنين وخوف صغار الإدارة من كبارهم. وعرضت المسرحية مرتين، ثم استدعي عبيد لمقابلة نائب مدير المخابرات، الذي طلب إيقاف المسرحية بدعوى أنها خطيرة على الأمن. ولم يجادله عبيد خوفا على وظيفته. وهكذا توقف نشاط عبيد المسرحي. وهو في أوائل حياته.

وقد سجلت فترة جماعة الخريجين بعض الظواهر ذات الدلالات المهمة. أولها أن أحد مفجري ثورة 1924 المسلحة وهو البطل علي عبداللطيف، كان يشترك في النشاط المسرحي مما يثبت الأهمية الكبرى التي وجدها ثوار السودان - كما وجدها قبلهم وبعدهم ثوار آخرون في غير السودان - في فن المسرح كوسيلة إيقاظ وتهييج سياسي واجتماعي.

كما ظهر في الفترة نفسها واحد من النقاد البارزين في حقل المسرح، وهو عرفات محمد عبدالله - الذي كان ممثلا، ثم تحول ناقدا، فأصبحت آراؤه في المسرحيات تصدر عن علم وتجربة معا ... وكانت مجلتا «النهضة» و «الفجر» تنشران مقالات في النقد المسرحي تتحدث عن ضرورة احترام دقة المواعيد، وتحث الجمهور على النظام واحترام العمل المسرحي وتطالب بأن تكون الصحافة في خدمة المسرح، وأن تصبح موصلا فعالا يصل بين المسرح والجمهور.

ولعل أهم ما أنجزه عرفات في حقل النقد المسرحي هو دعوته إلى

قيام مسرح سوداني أصيل، وكان يشاطره آراءه وتوجيهاته الأديب محمد عشري الصديق. كما كان يكتب عن المسرح أيضا معاوية محمد نور، وامتازت كتاباته بالدقة والموضوعية.

وفي عام 1932، بدأ الغرس الذي غرسه الفنانون السابق ذكرهم يؤتي ثماره، ففي ذلك العام، كتب خالد أبو الروس أول مسرحية سودانية خالصة. وكان خالد قد عانى كثيرا من رغبته في احتراف مهنة المسرح في مجتمع يرفض هذه المهنة، أولا ينظر إليها النظرة التي تستحقها. وكان قد عرف فن المسرح من النتف المسرحية التي كانت تقدم داخل المعهد العلمي بأم درمان - حيث درس خالد في المعهد وفيه تخرج - ثم تملكته الرغبة في أن يهدي بلده أول نص مسرحي ينطق بلسانه، ويعبر عن وجدانه، ويستلهم تراثه. وكان أن ظهرت مسرحية: « «تاجوج والمحلق» وهما شخصيتان عاشتا قصة حب مأساوية، وحوادث المسرحية تدور حول المرأة الحمرانية الجميلة تاجوج وما جرى لها وما جرى بينها وبين زوجها المحلق.

ويصف خالد أبو الروس كيف بدأ عمله في سبيل مسرح سوداني وطني فيقول في مقدمة مسرحيته: «عندما كان المسرح يقدم «الروايات» الأجنبية مثل: «تاجر البندقية» و «الفارس الأسود» و «صلاح الدين» دار بخلدي أن أضع «رواية » سودانية لحما ودما، ولم يطل بي التفكير حتى استهديت بقصة تاجوج والمحلق، فشرعت في جمع المعلومات والمراجع وبدأت بالتأليف ... ولم ينته العام حتى أكملت التأليف وكونت فرقة بنادي الزهرة الرياضي بأم درمان وبدأت التدريب»».

وعرضت المسرحية بالنادي المشار إليه، وسمع بها الأستاذ بابكر بدري، فجاء ومعه الفنانان: صديق فريد وعبيد عبدالنور، وشاهدوا التمثيل وأخذ الفنانان يوجهان التمثيل ثم اتفق الجميع على تقديم المسرحية على خشبة نادي الخريجين.

وبدأ الإعداد للعرض الجديد للمسرحية بمعاونة الزوار الثلاثة، واستمر الإعداد ثلاثة أشهر ثم عرضت المسرحية فلاقت إقبالا كبيرا.

ويقول الأستاذ بدر الدين حسن علي إن المسرحية - رغم بدائيتها - تسجل خطوتين مهمتين هما: الموضوع الوطني، والاتجاه إلى التراث. كما كان للمسرحية فضل آخر وهو الخروج بالعرض المسرحي من ضيق المسارح

المدرسية إلى رحابة الأندية الرياضية. ومن ثم أخذ كل ناد رياضي يبحث عن كاتب يحتضنه وينتج له مسرحياته فاتجه نادي المريخ إلى الشاعر إبراهيم العبادي واتجه نادي الحديد إلى الشاعر سيد عبدالعزيز. وكذلك فعلت أندية أخرى مثل نادي التاج ونادي الإخلاص.

وتبع هذا أن اتصلت الحركة المسرحية الجديدة بجمهور الأندية الرياضية العريض، مما أدى إلى انتعاش الحركة المسرحية والنشاط الاجتماعي في آن واحد.

وبعد نجاح «تاجوج والمحلق»، ألف خالد أبو الروس مسرحيته الثانية: «خراب سوبا»[1] في أواخر عام 1933، واستقى حوادثها من تاريخ القرن السادس عشر، عندما اتحد العرب والغونج لمحاربة النوبة، وخربوا عاصمتها سوبا، ويدعي المؤرخون أن خراب سوبا جاء عن طريق امرأة عجوز لها بنت فاتنة، استطاعت عن طريقها أن تخلب ألباب الأمراء والوزراء، مما أدى إلى خراب المدينة.

أما خالد أبو الروس فقد صور في مسرحيته مأساة الشر الإنساني وغريزة الثأر التي تودي بعقل الإنسان فتدفعه إلى ارتكاب الجرائم بلا توقف، وقد أظهر الكاتب سوبا في هيئة عجوز قبيحة الشكل ورمز بها للنفاق الذي يستشري في الحياة الاجتماعية على مستوياتها جميعا.

وبعد هذه المسرحية، انهالت على خالد أبو الروس العروض من جميع أنحاء السودان تدعو الفنان وفرقته للتمثيل في أقاليم السودان مدنا وقرى. وبالفعل طافت الفرقة بمعظم أرجاء السودان وبعض قراه. وطار صيت خالد كممثل برع في الكوميديا والتراجيديا.

ثم جعلت الفرقة تقدم مسرحيات خالد تباعا، ومنها: «السبعة الحرقوا البندر» و «مات طه» و «الضحية» و «الحب والمال».

ثم تآمرت الظروف المحيطة على فرقة أبو الروس، فلم تلبث أن تبددت، فقد ظهر منافس خطير للمسرح في السودان، وهو الفيلم المصري، وخاصة أفلام محمد عبدالوهاب الغنائية: وبخاصة فيلما «الوردة البيضاء» و «يحيا الحب». كذلك تركت الفرقة تخوض طريقها الشاق وسط عقبات كأداء، ودون معونة مالية من أحد، ذلك أن القوى الاستعمارية لم تكن ترضى عن النشاط المسرحي في السودان، فتركته يموت في صمت.

غير أن أبو الروس عاود نشاطه على خشبة المسرح القومي بأم درمان في عام 1968، حينما أحس برغبة وزارة الشؤون الاجتماعية في تشجيع التمثيل، بعد قيام الحكم الوطني في البلاد.

وقد قدم أبو الروس إذ ذاك مسرحية جديدة هي «إبليس»، التي تعالج مشكلة الفساد الاجتماعي المنتشر في السنوات الأخيرة.

ومع خالد أبو الروس ظهرت جهود الشاعر إبراهيم العبادي، الذي قدم مسرحية من تأليفه عام 1934، وهي «الملك نمر».

وكان لهذا الشاعر جهود سابقة في الكتابة المسرحية، وقد أخرجت له في عام 1935 مسرحية: «عائشة بين صديقين»، وهي تعالج موضوعا حساسا هو: النزاع بين صديقين على امرأة عاهرة ـ قدم المسرحية نادي المريخ.

أما مسرحية «الملك نمر»[2] فتستمد حوادثها من التاريخ، وتدور أحداثها حين يقتل رجل اسمه: طه البطحاني رجلا آخر اسمه حمد ودوكين، وهو أحد أفراد قبيلة الشكرية، ويستجير القاتل بالملك نمر فيجيره، ويرفض تسليمه لأعدائه ويحتدم الخلاف بين الطرفين، حتى لتكاد تقوم الحرب بينهما.

وقد جعل الكاتب للمسرحية موضوعا فرعيا هو علاقة خاصة تربط طه بفتاة اسمها رية البطحانية. ويقول الأستاذ بدر الدين طه إن هذا الموضوع الفرعي قد زاد من تماسك المسرحية، ولكنه يعود فيقول إنه بالرغم من الإحساس الظاهر بأن «الملك نمر» مسرحية محكمة البناء، فإن الحوار الطويل والخطب الرنانة تضعف الجو العام للمسرحية.

والمؤلف في هذه المسرحية يصور النعرة القبلية ويتحدث عن الوحدة الوطنية، ويعرض العادات الاجتماعية السائدة من كرم وشهامة، وينقد النواحي السلبية في المجتمع.

وظهر أيضا كتاب آخرون مثل: سيد عبدالعزيز (مسرحية صور العصر) و : أمين القوم (مسرحية فتاة البادية. 1938).

ويقيم الأستاذ بدر الدين حركة المسرح السوداني منذ مطلع القرن حتى الأربيعينيات فيقول: إن النشاط المسرحي في هذه الفترة الزمنية كان محدود الأثر، ليس في الوطن العربي وحسب بل وحتى في العاصمتين: الخرطوم وأم درمان، ولهذا اتخذ المسرح شكل المبادرات الفردية وهي بطبعها غير

قادرة على الصمود والتواصل.

ولم تسع المسرحيات في تلك الفترة إلى طرح قضايا المسرح بصورة جدية، وما كان في إمكانها أن تفعل وإلى جوار هذا فقد بدت ظاهرة المؤلف ذي المسرحية الواحدة، مثل سيد عبدالعزيز وأمين القوم. وهذان لم يواكبا الحركة المسرحية إلى جوار التأليف لها. لم يشذ عنها إلا أبو الروس الذي تواصل إنتاجه بعد الأربعينيات. وفضلا عن هذا فقد كتب هؤلاء الكتاب مسرحياتهم باللغة الشعرية الشعبية، وهي مفهومة فقط في حدود ضيقة من أقاليم السودان.

في عام 1946 تكونت أول فرقة للتمثيل، وظهرت المرأة السودانية على المسرح. أنشأ الفرقة الفنان ميسرة السراج، وقدمت فرقته هذه مسرحيات كثيرة ذات محتوى اجتماعي منها: «وفاء وعجائب» و «انتقام وغرام». كما فتحت الفرقة الباب واسعا للتبرعات، واتجهت إلى الشعب بشعار: «أعطني قرشا أعطك مسرحا». وقد قام الفنان ميسرة بمهام التأليف والإعداد وشرع في محاولة بناء مسرحي، بما تحصل له من مال التبرعات.

وفي نهاية العام ذاته ـ 1946، أسست: «فرقة السهم الفضي» وفرقة الهواة للتمثيل. كما كانت هناك نشاطات مسرحية مختلفة قام بها الناديان المصري والسوداني، وأخرى بناحية مرنى وغيرها.

كذلك انتشر المسرح المدرسي بانتشار التعليم في البلاد.

على أن هذا كله ظل ـ في رأي الأستاذ بدر الدين ـ مجرد حركات لم تتعد السطح، وماكن في استطاعتها أن تفعل ذلك وهي واقعة في بحر السكون الشامل، ومواجهة بواقع لغوي واجتماعي وعرقي شديد والتعقيد.

ولهذا، ما لبثت فرقة السراج أن تقلصت، وانصرف بعض العاملين في المسرح إلى الإذاعة، وكان بينهم ميسرة السراج نفسه وزميلاه محمود الصباح وعوض صديق. وقد أصابوا نجاحا ملحوظا في هذا الميدان، ثم ما لبث المستمعون أن أعرضوا عنهم وانصرفوا إلى برامج فكاهية كان يقدمها عثمان حميدة وإسماعيل خورشيد وهي المعروفة بهزليات: «ثور الجسر». ولم يفلح أصحابها مع ذلك في تطويرها إلى مسرح يقوم على الفكاهة، فإن محاولتهم في هذا السبيل ما لبثت أن توارت. وفي الوقت ذاته تطورت مجموعة من الفنانين كانت تتعامل مع الشخصيات النمطية مثل محمد

السراج في شخصية «أبو قمبورة» وعثمان أحمد حمد في «أبو دليبة»، والفاضل سعيد في: «بت قضيم» و «العجب أمه» - فطور هؤلاء فنهم إلى نشاط أصبح يعرف بالمسرح الكوميدي.

وينهي الأستاذ بدر الدين حديثه عن فترة ما قبل الاستقلال بالإشارة إلى تجربة معهد «بخت الرضا»، الذي قام في عام 1934 برعاية الدكتور أحمد الطيب، وهو فنان ذو حس فني وأدبي رفيعين. وقد بدأ المعهد بإنشاء فرقة للتمثيل، أخذت تقدم روائع شكسبير: يوليوس قيصر، الملك لير، وهاملت. وقد راعى الدكتور أحمد الطيب في ترجمة هذه المسرحيات أن تكون ملائمة لإمكانيات وأمزجة الطلبة وغيرهم من المتفرجين.

وقد أثمرت التجربة ثمرات ملحوظة، فعرف طلاب معهد بخت الرضا إلى المسرح الغربي، واتجاهاته، وأصبح بعضهم مؤهلا لمد خيوط فنية تواصلت منذ تلك الحقبة حتى يومنا هذا.

ويعود الأستاذ بدر الدين ليؤكد أن هذا كله لم يتعمق أغوار المجتمع السوداني، وذلك لقصور في الحياة السودانية كلها، الثقافية منها والسياسية. وهي حياة عجزت عن مواجهة مشكلات العصر وقضاياه الملحة مثل: الاستقلال والاتحاد مع مصر. وانصرف النشاط السياسي والحزبي إلى الخطابة تعبيرا عن السياسة أو الدين.

في أول يناير 1956، نال السودان استقلاله الوطني. غير أن هذا الحدث القومي الكبير لم يجد تعبيرا عنه في المسرح، الذي اكتفى بالاسكتشات الفكاهية. وفي عهد حكومة عبود الانقلابية تم بناء أول دار مسرحية كبيرة سميت: المسرح القومي وتم البناء في أم درمان عام 1959.

ويعدد الأستاذ بدر الدين العيوب الفنية الخطيرة التي لحقت بالمبنى الكبير، وجعلته غير صالح للعرض صيفا ولا شتاء.

ومع ذلك فقد قدم الكثيرون أعمالهم على هذا المسرح، مما خلق جمهورا مسرحيا يعشق فنون الأداء. وقد ظل المسرح الكوميدي يقدم أعماله خلال هذه الفترة، على أيدي فنانين عملوا بالإذاعة، مثل: الفاضل سعيد، وعثمان أحمد حمد، ومحمود السراج، وعثمان حميدة، وحسن عبدالمجيد، وإسماعيل خورشيد.

وهؤلاء وغيرهم كانوا يمهدون الطريق لخلق مسرح يتجاوب مع روح

الشعب، لم يلبث أن ظهر بعد ثورة أكتوبر 1964.

ويقول الأستاذ بدر الدين إن أول أعمال هذا المسرح الشعبي قد جاء عن طريق جماعة تعرف باسم «أباد أماك»، وهي جماعة آلت على نفسها أن تغوص في الواقع الشعبي السوداني وتكشف عن همومه وتعيش آلامه، وتومئ إلى آماله.

وكانت مسرحية: «عنبر جودة» مثلا بارزا على أعمال تلك الجماعة، فقد استخدم مؤلفها: الأستاذ عبدالله علي إبراهيم، حادثة وقعت بالفعل، حين رفض الزارعون تقديم أقطانهم للسلطة الإقطاعية، فطوقت هذه قرية جودة بعربات الشرطة المدججين بالسلاح والتقطت من بين صفوف الفلاحين 103 من زعمائهم، وحشرتهم في غرفة ضيقة ثلاثة أيام ليس فقط دون أكل وماء بل دون هواء كذلك. وكانت النتيجة أن مات هؤلاء المساكين اختناقا.

وقد قدمت جماعة: أباد آماك هذه الدراما الإنسانية بغاية القصد الفني، ذلك أن الهدف منها كان إبراز آلام الشعب ومعاناته، مما أثار شعور المتفرج وربطه بالعرض المسرحي ربطا وثيقا، ولم تكتف الجماعة بعرض المسرحية في العاصمة، وإنما انتقلت بها إلى الأقاليم وكانت تقوم بالتمثيل في أي مكان تراه صالحا للعمل.

وإلى جوار هذا، قدمت الجماعة أعمالا أخرى مثل: «أحزان ما بعد الساعة السادسة والنصف مساء»، من تأليف الأستاذ عبدالله علي إبراهيم. وجرى تقديم هذه المسرحية بساحة شارع القصر، مما جذب إليها كثيرا من المواطنين.

وقدمت الجماعة كذلك مسرحية: «الفترينة»، وعرضت بالمسرح القومي. ومسرحية: «خطبة دفاع عن سميح القاسم» كشفت فيها ما تعرض له هذا الشاعر المناضل من تعذيب في سجون إسرائيل.

وتمخضت الثورة الشعبية أيضا عن نتاج مسرحي جديد هو المسرح الجامعي، وقد قدم هذا المسرح أعمالا كثيرة منها: «المغنية الصلعاء» (يوجين يونسكو) و : «الحفل» و «الخطوبة» (تشخوف) و : «الإمبراطور جونز» (يوجين أونيل) و : «مارا ـ صادا» (بيتر فايس) و : «أنت اللي قتلت الوحش» (علي سالم) و «جان دارك» (جان أنوي) و «الزيارة» (دورنماك) و : «قصة

حديقة الحيوان» (إدوارد ألبي).

وقد تعرض المسرح الجامعي لمصاعب شتى، ولكثير من المضايقات والملاحقات، ومع ذلك، وبرغم أنه مسرح طلابي، موجه إلى جمهور محدود، فإن ثمة أثرا له في المحيط العام، فقد حصدت الحركة المسرحية السودانية منه ثمارا كثيرة، تتمثل في تحول معظم العاملين فيه إلى الحركة المسرحية الواسعة، وحتى المسرح الرمسي استعان بهم في أعماله.

ولا يأخذ بدر الدين علي هذ المسرح سوى أنه لم يقدم مسرحية واحدة سودانية، وهذا نقص ملحوظ، كما أنه لم يوسع قاعدته الطلابية بحيث تشمل تلاميذ الثانويات.

في المقالة الثالثة يتحدث الأستاذ بدر الدين حسين علي عن المسرح القومي في السودان تحت توجيه فنان مسرحي سوداني موهوب وبعيد النظر هو: الأستاذ الفكي عبدالحميد الذي تولى منصب مدير المسرح القومي في عام 1967، وكان الفكي قد عاد إلى البلاد بعد دراسة المسرح في إنجلترا، في أحد معاهدها المتخصصة، عاد وهو يشتعل حماسا وينبض أفكارا تدور كلها حول ضرورة النهوض بالمسرح السوداني، الذي كان ولا يزال تنقض ظهره المتاعب الكثيرة: فانتشاره محدود، وقضية المسرح غير مطروحة بشكل إيجابي على مستوى القطر، والنظرة العامة إليه هابطة، ولم يبرز بعد الكاتب المسرحي المتمرس ولم تهتم الحكومات المتعاقبة بالمسرح، ولا معهد للمسرح هناك لإخراج الطواقم المسرحية اللازمة، ولا تزال المرأة غير حاضرة بالشكل المطلوب في نشاط المسرح، ولا فرق نظامية في البلاد، تحكمها لوائح وقوانين معروفة، فضلا عن المنافسة التي كان يلقاها المسرح من قبل السينما والتليفزيون. ومحصلة هذه المتاعب جميعا ويشد أزر كل حركة مسرحية مثمرة.

لم يجزع الفكي لكل هذه العقبات الثقيلة الوطأة، وإنما قرر أن يعمل أولا وأن يحل المشاكل من خلال العمل. ومن ثم قدم المسرح القومي في أول موسم له تحت قيادته أربع مسرحيات سودانية كلها هي: «الملك نمر»، من تأليف إبراهيم العبادي وإخراج الفتى عبدالرحمن و «ستار المحروسة» من تأليف الطاهر شبيكة وإخراجه، و «إبليس» من تأليف خالد أبو الروس وإخراجه، و «أكل عيش» من تأليف الفاضل سعيد وإخراجه.

وكان الموسم ناجحا متوازن الاتجاه، فالمسرحيتان الأولى والثانية من التاريخ، والثالثة والرابعة من لون الكوميديا الانتقادية.

ثم توالت المواسم من بعد حتى الموسم التاسع وقد مال الفكي إلى تقديم مسرحيات سودانية وعربية وعالمية، معطيا الأفضلية للمسرحية المحلية.

ولم يحصر الفكي جهوده في العاصمة السودانية وحدها، بل مد بصره إلى الأقاليم فعمل على بناء مسارح جديدة، مثل مسرح تاتوج بكسلا، ومسرح بورتسودان ومسرح الجزيرة بود مدني ومسرح عطبرة ومسرح كردفان، كما مكن لعروض العاصمة من أن تظهر على مسارح الأقاليم هذه.

ثم عين طواقم كثيرة العدد من العمال والموظفين والفنيين، ورفع ميزانية المسرح من بضعة آلاف إلى نحو أربعين ألف جنيه.

وعمل على جمع شمل الأسرة المسرحية من خلال العروض المسرحية والمحاضرات والندوات، ونجح في تشجيع النص السوداني ورفع أجور الكاتب والممثلين والمخرجين.

وقد كان من أثر ازدهار المسرح في هذه الحقبة أن تألف إلى جوار المسرح القومي فرق مسرحية جديدة، واتسعت رقعة المسرح ـ كفن، فأنشأ الفكي إدارة للفنون المسرحية والاستعراضية.

وكان من أبرز الفرق التي نشطت في هذا المعهد فرقة: الفاضل سعيد: ولم تكن هذه فرقة جديدة في الواقع، فقد امتد عمرها في الزمن إلى عشرين سنة خلت. وكانت تعتمد طوال هذه السنين على الفنان الفرد: الفاضل سعيد، وهو واحد من أبرز الكوميديين السودانيين وله عدد كبير من التمثيليات بالإذاعة والتليفزيون وكان يكتب النص المسرحي ويخرجه ويقوم بالدور الرئيسي فيه. وفي النشاط المسرحي الذي قدمه على خشبة المسرح القومي قدم مسرحيات: «أكل عيش» و «ما من بلدنا» و «النصف الحلو» و «أبو فراس» و «عم صابر» وكانت أنجح هذه المسرحيات مسرحية: «أكل عيش».

وقد أخذ الفاضل سعيد بطريقة التأليف الجماعي، حيث يبدأ النص بفكرة ما تطرح أمام الفرقة وتبدأ المساهمات بما يجعل الحوار يتزايد، وغالبا ما يكون هذا عن طريق الارتجال.

ونجحت فرقة الفاضل سعيد نجاحا جماهيريا كبيرا، وكان يمتع جماهيره

العريضة بقفشاته الفكاهية، وقد ساعد نجاحه هذا على توسيع دائرة متفرجي المسرح.

ثم انشقت عن الفرقة جماعة منها وألفوا فرقة: «أضواء المسرح»، التي أخذت تعرض إنتاجها من عام 1972. وبعد بداية غير موفقة أعادت تنظيم صفوفها، وأصبحت واحدة من الفرقة المسرحية البارزة وقدمت على التوالي مسرحيات: «التمر المسوس» و «حصان البياحة» و «البيت القديم» و «الكرباج».

وفي عام 1976 قامت فرقة الخليل 76 المسرحية، وأخذت تركز نشاطها بشكل أساسي على إنهاض مسرح الطفل، وقدمت أعمالا ناجحة في هذا المجال.

وفي عام 1968 افتتح معهد الموسيقى والمسرح، الذي أخرج حتى الآن أربع دفعات، وقد قدم طلابه أعمالا وبحوثا مسرحية قيمة، من المسرح العالمي والعربي والأفريقي والسوداني. وإن كان المعهد لا يزال يعاني من سلبيات كثيرة، يؤمل أن يتم التغلب عليها بعد أن تغيرت تبعيته من وزارة الثقافة والإعلام إلى وزارة التربية.

وإلى جانب هذا، ففي السودان المسرح المدرسي، ومسرح الأقاليم، وهذان يقومان بنشاط ما، وإن كانت البدائية والتكرار تشوب أعمال المسرح المدرسي، والمبادرات الفردية تسم نشاط مسرح الأقاليم.

وفي عام 1970 أخذت فترة تكوين اتحاد للممثلين السودانيين، تبرز إلى الوجود، وتم تكوين لجنة تمهيدية في العام نفسه، ظلت تمهيدية وحسب حتى عام 1975 حين انتخبت لجنة تنفيذية لاتحاد الممثلين السودانيين، شرعت في محاولة إنقاذ الحركة المسرحية السودانية في وجه ضغوط معاكسة من وزارة الثقافة والإعلام.

وقد تم إنشاء فرق للشباب في كل من أم درمان والسجانة، وبحري، وقدمت عروضا كثيرة من إنتجاها، وعروضا أخرى لفرق زائرة. غير أنها تعاني من نقص شديد في الكوادر الفنية والكتاب.

وفي عام 1976 افتتح أول مسرح سوداني يبنى على أحدث الطرق والوسائل الفنية وهو مسرح الصداقة السودانية الصينية.

٩ المسرح في العراق

في عام 1926 زارت فرقة جورج أبيض العراق، وقدمت حفلات تمثيلية في كل من بغداد والبصرة فكانت هذه الزيارة بمنزلة النواة التي تبلورت حولها حركة مسرحية نشطة، كانت موجودة في العراق من قبل، وكانت تبحث عن محور تدور عليه ومحرك يدير هذا المحور.

وقد وجدت الحركة المسرحية العراقية المحور في زيارة تلك الفرقة المصرية التي «كان لها الأثر الفعال في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح في العراق، وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن، ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال»[1].

أما المحرك فقد كان الفنان العراقي الدافق الحماس: حقي الشبلي، الذي اشترك مع فرقة جورج أبيض بتمثيل دور ابن أوديب في مسرحية: «أوديب ملكا» التي قدمتها الفرقة في إحدى حفلاتها.

ومن ثم اندفع الأستاذ حقي الشبلي في طريقه المسرحي الطويل فألف أول فرقة مسرحية عراقية محترفة في مطلع 1927، اشترك فيها إلى جانب الفنانين العراقيين نفر من الممثلين السوريين

والمصريين وهم: بشارة واكيم وعبد اللطيف المصري وعبد النبي محمد ومحمد المغربي وغيرهم. وتجولت فرقة حقي الشبلي في العراق تدعو إلى التمثيل وتقدمه للجمهور، وكانت أولى رحلاتها إلى الجنوب 1928[2].

وتوالت زيارات الفرق المسرحية من بعد فجاءت فرقة فاطمة رشدي عام 1929، وقدمت عددا من المسرحيات، ومن ثم تم الاتفاق بين الفرقة، والأستاذ حقي الشبلي على أن ينضم إليها، فسافر إلى مصر للعمل والتدريب تحت إشراف عزيز عيد. وظل الشبلي بمصر في سفرته الفنية هذه ما يقرب من العام.

فلما عاد إلى العراق 1930 مع رحلة أخرى لفرقة فاطمة رشدي قدمت الفرقة فيها حفلات في بغداد والبصرة والموصل، تخلف في العراق الأستاذ شبلي وألف فرقة باسمه هي:« فرقة حقي الشبلي» التي ظلت تكافح خمس سنوات متواصلة في سبيل دعم الفن المسرحي في العراق، عن طريق التمثيل في العاصمة والرحلات الفنية إلى أقاليم الشمال والجنوب.

كذلك زارت العراق فرق مسرحية معروفة أخرى منها: فرقة أمين عطا الله (1931) وفرقة أرطغرل بك التركية 1932 وفرقة يوسف وهبي 1933.

ثم سافر حقي الشبلي إلى فرنسا عام 1935 للدراسة، فلما عاد عام 1939 أسس قسما للتمثيل في معهد الفنون الجميلة، أخذ على عاتقه إعداد الممثلين والمخرجين، وتقديم المواسم المسرحية.

كانت هذه فترة ذهبية للمسرح العراقي، ظهرت خلالها عدة فرق محترفة قدمت إنتاجا مسرحيا متعدد الجوانب، وتمكن بعضها من تأسيس مسارح أهلية.

وبهذا اكتملت للحركة المسرحية العراقية عناصر أساسية في كل حركة مسرحية، وهي: فنانون متحمسون يعملون بحماس الهواية، على مستوى الاحتراف، وصلات عضوية حيوية بالفرق المسرحية خارج البلاد، ومادة مسرحية قابلة للتقديم كما هي أو بعد التشكيل، ومؤلفون مسرحيون من نوع أو آخر يقدمون أعمالا مسرحية متفاوتة الحظ من الجودة والإبداع، ولكنها تكفي لكي يستمر النشاط المسرحي من يوم إلى يوم.

كل ما كان ينقص المسرح العراقي إذ ذاك أن يقوم فيه الكاتب المسرحي القومي الذي يكتب لبلاده بالنظر العميق والفن المسرحي المقنع، وهذا لم

يتأت للعراق إلا في أوائل الستينيات أو نحوها.

ولكن قبل أن نمضي قدما لنتحدث عن نشاط المسرح العراقي كما يدور آنيا، علينا أن نلقي نظرة سريعة على الفترات السابقة على الثلاثينيات في مسرح العراق، فليس هذا المسرح وليد تلك السنوات، وإنما له تاريخ أبعد من هذا بكثير.

هناك أولا وقبل كل شيء التمثيل الديني الشوارعي الذي كان يقام في بغداد لتمثيل مأساة الحسين. وهو بكل المقاييس المسرحية المعروفة اليوم يعتبر ضربا من ضروب تمثيل الشوارع الذي تشترك فيه الجماهير، وتؤدى فيه قصة درامية واضحة تحمل معاني مختلفة لمن يشتركون فيها. وهي في حالة استشهاد الحسين مأساة كاملة، قصة وحوارا وملابس ووقائع ... الخ.

يقول الزبيدي نقلا عن مصادر مختلفة:

«كان التمثيل... يجري بصورة حية فتنصب الخيام في الساحات، وبخاصة الساحات المحيطة بأضرحة الحسين والعباس في كربلاء، أو في صحن الكاظمية وجامع الخلافي في بغداد، فيرتدي الأمويون الملابس الحمراء، بينما يرتدي الحسين وأصحابه الملابس الخضراء ويحمل الطرفان الرماح والسيوف والدروع والأقواس والسهام، وتشخص المعارك والمبارزات وبخاصة بين الشخصيات الرئيسية.

ولا يقتصر المشهد على الحركات التشخيصية الصامتة كالهجوم والدفاع وإظهار شجاعة وجلد الحسين ورجاله، وآلام وفجيعة النساء والأطفال من جهة، وقساوة الأمويين ورجالهم من جهة أخرى... بل كان يجري بالإضافة إلى ذلك حوار وكلام بين الشخصيات الرئيسية المذكورة... وكانت المواكب تسير وبضمنها جثث القتلى وكانت تصنع من قماش يحشى بالتبن».

وإلى جوار «التعزية» كانت هناك ألوان تمثيلية أخرى منها: « الإخباري» وهي مشاهد تمثيلية تضم حوارا هزليا بين شخصيتين أو أكثر، يتبادلون الأوصاف المضحكة والنكات ولاتتخذ موضوعا بعينه، بل تعتمد على التهكم والسخرية والوصف المضحك. وكان القائمون به يرتدون ملابس تثير الضحك تناسب المشهد. وقد اعتمد عليهم أصحاب الملاهي الليلية في تقديم المشاهد المضحكة في آخر السهرة.

وتذكر المصادر أن فرقا شعبية للتمثيل قد تكونت لعرض هذه المشاهد في ملاهي ومقاهي بغداد قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها. وفي فترة ما بين الحربين استطاع أحد المضحكين البغداديين واسمه جعفر لقلق زاده، بعد أن شاهد المسرح والتمثيل المسرحي، أن يطور الإخباري إلى مشاهد هزلية لم يخل بعضها من قصة مسرحية، وإن كانت ساذجة، تعتمد على التهريج والحركات الجسمية والالفاظ المثيرة للضحك.

وكان العراقيون ـ شأنهم في هذا شأن أهل البلاد العربية الأخرى ـ يعرفون خيال الظل والقراقوز، وقد ظل منتشرا في البلاد حتى قبيل الحرب العالمية الأولى، كما عرفوا الأداء الدرامي الذي كان يقوم به رواة السير الشعبية في المقاهي، بما كان يصاحبة من عزف على الربابة وغناء بسيط.

هذا التراث التمثيلي الشعبي انضم كله في تيار وجداني واحد حفر لنفسه مجرى واضحا في النفس العراقية، وغرس فيها فكرة المسرح والعروض المسرحية، فلما جاء الوقت الذي عرف فيه العراق المسرح المكتوب على الطريقة الغربية، كانت الأرض ممهدة لقبوله.

ويرجع الباحثان العراقيان: الدكتور علي الزبيدي، والدكتور عمر الطالب تاريخ أول مسرحية في العراق إلى عام 1893، حين كتب نعوم فتح الله السحار بالموصل مسرحية «لطيف وخوشابا» معربة عن الفرنسية، وجعل هدفها حب الوالدين كي يحسنوا تربية أولادهم ولا يتركوهم يفعلون ما يشاءون، كما قصد بها تعليم مشاهديها الصفح عن الإساءة، وقد استخدم فيها المؤلف حوارا مزدوجا: فصيحا للسادة ودارجا للخدم.

ثم توالت المسرحيات المترجمة عن الفرنسية فيما بقي من القرن التاسع عشر، وفي أوائل القرن العشرين، مما ذكره الدكتور عمر الطالب بالتفصيل في كتابه: «المسرحية العربية في العراق». موضحا أن ترجمة المسرحيات وتمثيلها انتشرا من الموصل إلى بغداد، حيث اتخذا هناك طابعا سياسيا كنوع من الاستجابة للاتجاهات التي سبقت إعلان الدستور العثماني.

كذلك شاهد الجمهور العراقي في بغداد ثلاثا وعشرين مسرحية باللغة الإنجليزية قدمتها فرقة الجيش البريطاني، وحظيت بإقبال كبير من الأهالي، الذين أعجبوا أيما إعجاب بإتقان التمثيل والإخراج(3).

واستمرت حركة التمثيل في العراق في الثلاثينيات والأربعينيات.

وازدهرت في الموصل ما بين السنوات 1921 ـ 1925، حيث ظهرت المسرحيات المؤلفة، ولاسيما التاريخية منها. وتولى أمر تقديم هذه المسرحيات نفر من الشباب من ذوي الأرواح الوثابة، كان لجهودهم أفضل الأثر حين أخذت حركة مسرحية نشطة تظهر في بغداد لاحقا بفضل انتقال كثير من هؤلاء الشباب إليها.

عرف العراق إذ ذاك المسرحية التاريخية، والمسرحية القومية الاجتماعية المكتوبة باللغة الفصحى أوالدارجة أو كلتيهما معا، كما عرف المسرحية الشعرية، والميلودراما وقليلا جدا من المسرحيات الهزلية.

وقد تعرض لهذا التراث كله بتفصيل كبير كل من الدكتورين: علي الزبيدي في كتابه: «المسرحية العربية في العراق»، وعلي طالب :«المسرحية العربية في العراق» ـ العنوان ذاته.

ويستطيع من شاء الاطلاع على هذين الكتابين لتغطية الفترة التي أسميها ـ في كل حركة مسرحية ـ فترة التجميع، أي فترة تكوين الوعي بالمسرح، ثم اعتناقه كفن، ثم السعي إلى تكوين الإطارات البشرية التي تخدمه، وتوفير المادة المسرحية له، بالترجمة والاقتباس والتعريب والتأليف المحلي المتفاوت الحظ من الجودة.

أما أنا فإني أستخرج من كتابي الدكتورين الفاضلين بعض الحقائق المهمة التي أنوي أن أفيد منها في دراستي الشاملة هذه للمسرح العربي.

أولى هذه الملاحظات تتعلق بنظرة الفنانين والكتاب المسرحيين للتراث الشعبي الذي تخلص إليهم عبر الأجيال ـ نظرتهم إليه وهم يتهيأون إلى تحقيق ودعم «اكتشافهم» لفن المسرح.

يقول الدكتور علي الزبيدي، وهو يذكر أمر تأليف جمعية التمثيل العربي عام 1922 في بغداد :« وكان من فوائد هذه الجمعية أنها قضت على فكرة القراقوز القديم. وغرست في الناس حب التمثيل»[4].

وقد كان هذا دائما هو الشعور الأول الذي يواجه به الفنانون المسرحيون العرب أمر التمثيل الناشئ في بلادهم. فهم ينظرون إليه أولا كمنقذ من «معرة» الفن التمثيلي الشعبي، وهم ينظرون إليه ثانيا على أنه وسيلة تقدم اجتماعي وحضاري يترك وراءه هذه الألوان الفنية المتخلفة. يفعل روادهم هذا، ليعود من تلاهم في الزمن من فنانين إلى تبين أن الشكل الغربي

المستورد له حدود، وأن هذه الحدود تنتهي بطريق مسدود، ومن ثم يأخذون يعيدون النظر في الأشكال المسرحية التراثية قصد إخراجهم من خطر التمدن القاتل الذي استوردوه مع الشكل الغربي للمسرح.

وسنجد في استعراضنا لتاريخ المسارح العربية المختلفة أن هذا قد كان دأبها دائما. حدث في مصر، وسنراه يحدث في العراق وتونس والمغرب: حيث يصبح البحث عن مسرح عربي الهوية والموضوع معا شغل الكثيرين من الفنانين المخلصين، وموضوعا لتجاربهم المختلفة في التأليف والإخراج والتمثيل معا.

وإلى جوار هذه النظرة المترفعة عن التراث التمثيلي الشعبي، نجد الجهود المباركة التي بذلها الشباب وأعضاء الجمعيات الثقافية في سبيل بذر فكرة المسرح الجديد في البلاد والحفاظ عليها، وتنميتها من كل سبيل.

كما نجد توسل الكتاب المسرحيين بكل موضوع متاح لهم لرفع الروح المعنوية لشعوبهم، ومن ثم كانت المسرحية التاريخية العربية والإسلامية، والمسرحية القومية، والمسرحية الوطنية والمسرحية الشعرية التي تذكر بفضل الاجداد وانجازهم الكبير، والمسرحية الاجتماعية التي تسعى إلى كشف أدواء المجتمع وتبحث عن دواء لهذه الأدواء.

فالمسرح بين العرب المحدثين ولد فنا سياسيا منذ البداية، هادفا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضر ومحاولة لتلافي ما فات الأمة العربية من خير ثقافي كثير.

كذلك ولد المسرح العربي قوميا بالمعنى الشامل الذي نسعى إليه الآن ونحن نجهد في سبيل تحقيق الوطن العربي. ما أن يقوم المسرح في جزء ما في الوطن العربي الكبير حتى يشع نوره على الأجزاء المجاورة. وما أن يتهدده خطر في قطر عربي ما حتى يجد قطرا عربيا آخر يفتح له ذراعيه.

حدث هذا مع فن القباني، إذ اضطهدته سلطات دمشق التركية، فوجد مصر ترحب به أجمل ترحيب.

وقام الفن المسرحي في مصر، فما لبث أن امتد نوره إلى العراق ـ حيث أسهم في دعم فكرة المسرح كما رأينا ـ وإلى تونس حيث ساعدت الفرق المصرية الزائرة على تعريف التونسيين بالفن المسرحي، واشترك الفنانون المصريون في تأليف الفرق والتعاون بالتمثيل مع الفنانين التونسيين، تماما

كما كانت الحال في العراق.

كذلك استخدمت النصوص المصرية أو العربية التي وضعت في مصر مادة للتمثيل في كل من العراق وتونس.

وواجه المسرح العراقي الناشئ ـ كشأن غيره من المسارح العربية ـ صعوبة الحصول على النص المسرحي الجيد، رغم عديد المحاولات التي بذلت لتوفير المادة المسرحية له. ولم يتسن لهذا المسرح أن يطمئن إلى حد معقول إلى وجود زاد مسرحي له، إلا حين قام من بين فنانيه كاتب مجيد على المستوى الفني والقومي معا. كاتب لم تتوافر له الموهبة وحسب بل توافر أيضا شيء يليها في الأهمية، وهو: استمرار العطاء.

مثل هذا الكاتب يكون دائما البشير بقيام حركة مسرحية نابضة في بلاده. في مصر، قد كان هذا الكاتب هو توفيق الحكيم، الذي تمتع بالموهبة والاستمرار معا. وفي العراق كان يوسف العاني، الذي ضمن لنفسه شرطي توفيق الحكيم: الموهبة والاستمرار، وزاد عليهما شيئا آخر مهما وهو معاناة التجربة المسرحية من زوايا أخرى غير التأليف، وأهمها التمثيل. فهو أقرب من غيره إلى مفهوم رجل المسرح، إذ يجمع بين ركنين من أهم أركان العملية المسرحية: التأليف والتمثيل.

بدأ يوسف العاني يتحسس طريقه في أوائل الخمسينيات حين كتب مسرحيات مثل :«رأس الشليلة» (1951)، وفيها يستخدم أسلوب التمثيلية الإذاعية كي يفضح ما يقوم في الدوائر الحكومية من فساد إداري يشمل الدائرة بأكملها، من مديرها الذي يأتي مبكرا كي ينصرف مبكرا إلى موظفيها الذين يحقرون المراجعين المترددين عليهم، ويهملون أعمالهم، ويؤجلون إنجازها، ولا يأبهون إلا لمن يحمل كارت التوصية.

ويجمع العاني هنا بين الواقعية في العرض والتصوير، وبين شيء من الفكاهة يتمثل في المراجع البدين الذي يطلب إليه الموظفون الصعود والهبوط بين الطوابق، تحريكا لأوراقه، حتى ليحتج قائلا: إنه لو كان يعلم مقدار ما سوف يطلب إليه من صعود وهبوط لانتدب شخصا آخر رفيعا بدلا منه يقوم بمطاردة الأوراق!

وينهي العاني مسرحيته وقد انتقم للمراجع المسحوق المهان. لقد عثر هذا على بطاقة توصية سقطت من جيب غيره، وتقدم بها للموظفين، فكان

لها فعل السحر.

النقد الاجتماعي هنا واضح ومباشر، وموجه نحو هدف يرمي إليه العاني دائما في مسرحياته وهو: نصرة المظلوم الشعبي على خصومه من أعداء الشعب ومستغليه.

وهذا ما يحدث تماما في المسرحية التالية:«ستة دراهم» حين ينقص أجر الطبيب ستة دراهم لايجدها المريض في جيبه، فيضطر إلى الذهاب بحثا عنها. ولكنه قبل أن يغادر العيادة، ينتهز فرصة انشغال الطبيب، فيلتقط من مكتبه بطاقة دعوة لحفلة ساهرة كان الطبيب قد تعب في الحصول عليها، يلتقطها، ثم يعود من بعد بالدراهم الستة ليعطيها للطبيب وليلقي أمامه بطاقة الدعوة، وقد صيرها مزقا انتقاما من غطرسة الطبيب وقلة إنسانيته.

وستة دراهم (1954) تسجل تقدما واضحا على سابقتها، وتمضي قدما بعيدا عن فن التمثيلية الإذاعية نحو فن المسرح. فشخصية الطبيب تنتصب أمامنا قوية وكريهة كما شاء لها المؤلف. كذلك يقف صبري، المقابل الشعبي للطبيب، والذي يبدي لنا كل الفضائل التي تنقص خصمه. فهو إنسان، متعلق بالناس، حتى ولو كانوا ـ بالإمكانية ـ خصومه. يحب ابنة الطبيب التي أنشأها طفلة وخدمها، وأصبح لا يطيق عنها بعادا، بينما الطبيب وابنته يقابلان هذه الخدمة، وذلك العمل الإنساني بضحالة عاطفية غير مستغربة من أمثالهما. فلأن كلب الآنسة قد سقط فأصابه بعض الإصابات، يصدر الأمر الاستبدادي بطرد صبري من الخدمة رغم أن الكلب لم يصب إلا لأن صبري نفسه قد سقط وأضير. ولكن هذا لا يشفع له. فلقد اعتدى على واحدة من أهم قيم الطبقة التي يخدمها: تعلقها المريض بالكلاب.

ومرة أخرى يبرز يوسف العاني بطله الذي يتخذ سمة: الشاطر الشعبي في الحواديت لينتقم من أعداء الشعب فتكون واقعة التذكرة العزيزة الممزقة.

فإذا وصلنا إلى عام 1955، فنحن قد بلغنا مرحلة مهمة من مراحل تطور العاني. في هذا العام كتب مسرحيته المعروفة: «أنا أمك يا شاكر» ودخل بفنه بقوة وجسارة ودون مواربة في المعركة الوطنية التي كانت تدور في العراق إذ ذاك، لتحقيق التحرر الوطني على الصعيدين الداخلي والخارجي.

وتقف أم شاكر بقامتها الفنية القادرة وظلها الطويل الذي تلقيه على

المسرحية من أولها لآخرها. هذه مسرحية بالفعل، كتبت لمسرح فعلي، ولجمهور حقيقي. وليس له صلة ما بتمثيليات الإذاعة.

أم شاكر وابنتها وابناها الغائبان: شاكر الذي قتله الطغاة، وسعودي الذي سوف يقتلونه قرب نهاية المسرحية، وجارتها، والطبيب المصادق للأسرة، هؤلاء يمثلون جماهير الشعب المسحوق، الثائر مع ذلك، الرافض لأي استسلام.

ومن الناحية الأخرى الخال الجبان، وابنه الجاسوس، وهما يمالئان السلطة حرصا على حياتهما ومصالحهما.

وفي مشهد من أقوى مشاهد المسرحية يأتي الخال وهو يتعثر في أذيال الخجل بعد أن تنكر طويلا لأخته وبطليها الوطنيين. وتقابله الأخت هازئة، مستعلية على جبنه. فتكشف أنه جاء يسعى كي يترك الابن الثاني سعودي السياسة، بعد أن قبضوا عليه وأودعوه السجن ـ يترك السياسة ويكتب التعهد المشهور: أنه لا شأن له بالسياسة. فتهزأ الأخت بأخيها من جديد. فإن لم تكن السياسة للطالب ولا العامل ولا للمرأة ، فلمن تكون إذن، وإن لم يودع سعودي وأمثاله في السجون، فكيف يتحرر الوطن؟

غير أن هذا منطق لا يفهمه الخال، الذي يكتنز الدنانير، ويروح يعلن في كل مكان أنه يخجل من أخته وأولادها. ليس هذا وحسب بل ويبرر سلوك ولده الذي يتجسس على الوطنيين لحساب السلطة.

وتقع مفارقة درامية طريفة حين يدهم رجال السلطة البيت بحثا عن كوثر، الطالبة الجامعية، وأخت الشقيقين البطلين وبنت أم شاكر العملاقة. ويسأل رجال الشرطة أين توجد كوثر فلا يستدلون من أحد على شيء ويفتشون البيت فلا يجدونها، ويلحون على الخال أن يخبرهم بمكانها فيقسم بالأيمان المغلظة أنه لا يعرف، فيقرر رجال السلطة أن يأخذوه مكان الشابة الهاربة!

وتنتهي المسرحية حين يقبض على كوثر، بعد أن خرجت من مخبئها لتقول للأم إن سعودي قتل في السجن. وهكذا تقف الأم وحيدة إلا من جارتها التي تساندها، وإلا من وعيها هذا الصلب الذي لا يلين. سوف تذهب لتأخذ جثة ابنها، ولكنها قبل ذلك ستدور على الأمهات العراقيات... كل الأمهات. كل الناس الطيبين لتقول لهن جميعا:

سعودي السبع ما تنطفي ناره
يالله يا شعب ناخذ بثاره.

و«أنا أمك يا شاكر» مسرحية قُدّت من فولاذ: الأم ذات الإرادة الحديدية والوعي السياسي غير العادي، وأولادها: شاكر وسعودي وكوثر ... وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثورة الوطنية وضرورة انتصارها... كل هذا يحمل عوامل القوة في المسرحية. كما يدخل عليها القوة أيضا أن هذه البسالة لها مقابل مضاد في نذالة الأخ وبلغميته، وسفالة الابن الجاسوس.

غير أن هذا اللون القوي من المسرحيات يحمل في ثناياه أيضا بعض عوامل الضعف. هذه صورة مثالية في وضوحها وشفافيتها: الأخيار أخيار تماما، والأشرار أنذال حتى النهاية. وهو أسلوب ميلودرامي يصلح تماما لخدمة اغراض المسرحية، ويعمل بمنزلة الموصل الجيد لرسالتها، غير أن المرء يشعر ـ بعد وقت يطول أو يقصر ـ أن شيئا من الفن أعمق وأشد خصوبة قد كان جديرا بأن يوضع في خدمة هذا الموضوع المهم.

وهذا ما تعلمه يوسف العاني في مسرحياته المهمة اللاحقة، وعلى رأسها مسرحيات:« المفتاح» و«الخرابة» و«الخان وأحوال ذلك الزمان».

كتب العاني مسرحية «المفتاح» ما بين عامي 1967 ـ 1968 أي بعد اثني عشر عاما من كتابة :« أنا أمك يا شاكر» وفي هذه المسرحية نلقاه، كما كنا نلقاه دائما، مشغولا بالإنسان وقضاياه... الإنسان التقدمي خاصة. ولكنه هنا يلج باب الفن الشامل، الذي يصلح لكل بيئة ولكل زمان، لأنه يتحدث عن الإنسان من خلال الحديث عن الأفراد.

والعاني يختار أغنية شعبية شائعة، لها نظائر في بلدان عربية كثيرة، ويروح يتتبع موضوعها حتى النهاية حتى يصل إلى قرار فني وإنساني لا فكاك منه: أنك لا تستطيع أن تقيم حياتك على وهم. السلسلة الطويلة من الوعود التي تحملها الاغنية لا تؤدي إلى الهدف الذي ينشده «حيران» و«حيرى»: أن يكون لهما ولد، وأن يتمتع هذا الولد بضمانات كافية ـ كما يشترط الوالد.

ويخرج حيران وحيرى في رحلة بحث، ومعهما نوار، الذي يماشيهما عن غير اقتناع بجدوى الرحلة.

ومرحلة مرحلة يكتشف حيران وحيرى أنهما يطاردان الأوهام. الجدود

عند أطراف عكا ليس عندهم إلا وعد بكعكة لا تنفد أبدا، وثوب لا يَخْلَق.

ويأخذ الزوجان الكعكة والثوب ويضعانهما في صندوق لديهما، ثم يكتشفان أنه لابد للصندوق من مفتاح، والمفتاح عند الحداد... والحداد يريد الفلوس. والفلوس عند العروس، والعروس بالحمام والحمام يريد القنديل. والقنديل ساقط بالبير، والبير يريد حبلا والحبل بقرن الثور، والثور يريد الحشيش، والحشيش بالبستان، والبستان يريد المطر والمطر عند الله.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل يصاب حيران وحيرى بخيبة أمل. العروس لاتعطي فلوسا . بل ترفض ـ من خلال وصيفتها ـ أن تقابلهم، لأنها مشغولة بما هي فيه من ثراء ونعيم. والبير يطالب الباحثين بأن يتعبا في سبيل الحصول على الحبل، ولا ينتظرا أن يتقدم لهما هو بأسراره.

وتنتهي رحلة البحث بحصول حيران وحيرى على الحشيش، فيروحان يطلبان من الفلاح الحبل وإذا بهما يكتشفان أن غزاة قساة القلب قد مروا كالإعصار على أرض الفلاح فأعملوا فيها التدمير والتخريب. ومع ذلك فهو يعطيهم الحبل وبه يحصلون على القنديل من البئر ويذهبون من بعد إلى قلعة العروس، ولا يتمكنون من مقابلتها أيضا لأنها حامل ومشغولة بنفسها ومجمدة الحياة من حولها حماية للجنين!

وإذن فلا فلوس من العروس. فإذا ما وصل الثلاثة إلى الحداد، وجدوه قد فتك به، وبيع دكانه وركبه الدين، فهو لا يستطيع أن يباشر مهمته إلا في الظلام.

ومع ذلك فهو يصنع لهم المفتاح ـ دون فلوس ـ ويفتحون الصندوق فيجدونه فارغا!

وهنا يلقي نوار الدرس المستفاد من الرحلة، ليس بالتعب وحده يحصل الإنسان على هدفه. وإنما العبرة بالهدف الذي يحدده الإنسان لنفسه وبالطريق الذي يسلكه لتحقيق هذا الهدف. لا حق لإنسان في شيء لم يتعب من أجله. ولا فائدة في الحصول على شيء لا يكمل حياتنا ويجعلها حلوة مستقرة.

وسط هذه الخيبة العامة ينبثق نور جديد . يقول حيران: قلت : لا فائدة . لن أنجب طفلا دون ضمان فتفاجئه الزوجة قائلة: ولكن الطفل هنا!

لقد حملت به منذ مدة، وقالت : لن أبوح بالسر حتى نفتح الصندوق.

والآن وقد وصل الطفل رغم كل اعتراض، فقد وجب على الثلاثة: حيران وحيرى ونوار أن يغيروا من أساليبهم في الحياة. عليهم أن يركضوا : أن يسرعوا ليواجهوا الموقف الجديد.

وتنتهي المسرحية والكل يركض: الباحثون الثلاثة والحداد وصاحب الثيران وكل من اشترك في المسرحية من الأحياء ـ عدا الوصيفة ، لأنها لا تنتمي إلى المستقبل الذي يركضون إليه، فتظل جامدة بلا حركة.

هذا المزاج اللذيذ من سحر الماضي وجاذبية التراث، مضافا إليه تفسير عطوف لهذا التراث بما يلائم الحاضر ويستشرف المستقبل، هو الذي يعطي هذه المسرحية جاذبيتها الخاصة.

إنها أمثولة، ورحلة بحث وتنوير، في قالب يحوي عرضا مسرحيا ناجحا يمتع جميع الناس. والهدف لايزال هنا ـ كما كان دائما عند العاني ـ الإنسان، وهداية الإنسان إلى وسائل التقدم. والنصر دائما مكفول لهذا الإنسان ولكنه ـ كما رأينا ـ ليس نصرا محتوما كالذي خبرناه في المسرحيات الاجتماعية، وإنما هو نصر عسير المنال. لا يكفي فيه التعب وإنما لابد من اختيار هدف التعب وطريق الوصول.

هذه مسرحية عامة أو شمولية، تعرض بسهولة وبنجاح، ليس فقط في البلاد العربية وإنما هي جديرة بأن تعرض على مسارح العالم جميعا لو قدمت التقديم المناسب.

ومن «المفتاح» انتقل العاني إلى كتابة مسرحية مهمة أخرى هي: «الخرابة» (1970).

و«الخرابة» هي في جوهرها فانتازيا تفيد من أشكال مسرحية متعددة بينها المسرح الوثائقي والدعائي، والمسرح الشعبي، ومسرح العرائس، لتعرض علينا مشكلة الخير والشر في معانيها المتعددة: الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والاقتصادية... الخ.

والبناء الذي تدور فيه أحداث الخرابة يلفت النظر حقا.فههنا أناس اعتصموا بعالم من الخير والصدق المطلقين المكثفين، اللذين انحدرا إلى ذلك العالم عبر آلاف السنين وملايين الأشخاص. فهو عالم مقطر، مستخلص ولكنه ليس عالما مثاليا، طوبائيا. إنه في جوهره يحمل خلاصة

ثورة الثائرين عبر الأجيال، ويحمل طموحاتهم ويعكس انتصاراتهم في الماضي والحاضر، كما يوحي بفوزهم المقبل. غير أنه إلى جوار هذا كله عالم سحري، أو مسحور: الشاي فيه يظل شايا والماء المغلي ماء مغليا. ولا يمتزج العنصران أبدا.

الأول والثاني والثالث ـ وهم أشخاص هذا العالم ـ هم جماع الإنسانية الثائرة وخلاصة تاريخها. وهم يسكنون ما يسميه العالم الخارجي «الخرابة» بينما يدل كل شيء خارج عالم الثلاثة على أن الخراب إنما يوجد خارج الخرابة، وليس داخلها. فلأن العالم المحيط خرب في الخلق، والنظام الاجتماعي تراه يرى الخراب في غيره وليس في نفسه.

ويلتحم العالمان لا مفر، حين يدخل «الواحد» و«الواحدة» إلى الخرابة. كلاهما ينتمي إلى عالم الخراب الحقيقي، وكلاهما يسعى إلى تدمير الخرابة نيابة عن قوى الشر المحيط.

يدخل «الواحد» فيجد نفسه ملزما بأن يقول الصدق عن نفسه، وإلا حرم حق الخروج من الخرابة، ذلك أن الخرابة هي في جوهرها قصر الحقيقة وقد صمم كل من الأول والثاني والثالث على ألا يطلقوا سراح «الواحد» ـ ما دام قد دخل ـ حتى يقول الحق، وحتى يكتشفوا هم أنفسهم ما يسعون إلى اكتشافه.

وهنا تقوم محاكمة متبادلة ، تجرى على التوالي بين الطرفين: الأول والثاني والثالث من جهة، و«الواحد» من جهة آخرى.

وفي استخدام ذكي لأساليب المسرح الشعبي من حكاية يروى بعضها ويمثل البعض الآخر، ومن ممثلين يحاكي الواحد منهم أدوارا متعددة، يعرض علينا الثلاثة قضيتهم: إنهم ثوار، ثوار دائما وفي كل مكان وفي كل زمان. وهم ثوار مهما كان العمل الذي يقومون به. المكاري منهم ثائر والبقال كبير للثوار والشاعر ثائر والخادمة ثائرة.

وتعرض المقاطع التمثيلية بعضا من نماذج الشر في العالم المحيط. الخادمة العرجاء يهتك عرضها، وزوجة الفلاح يراد الاستيلاء عليها عنوة حتى تصبح زوجة الإقطاعي، فلما تقاوم يكون نصيبها الإهانة والضرب ومن ثم الموت. وينال زوجها عذاب مشابه.

ونماذج بشرية كثيرة يقدمها الثلاثة تمثيلا، لأنهم قد كانوها وكانوا

غيرها يوما ما: سائق سيارة 24 سنة بلا إجازة. سقاء. بائع حلوى. ممثل على مسرح سقفه كثير الثقوب. مساعد ختان. ملا ثائر يظل يبشر بالتغيير حتى يسجن... متشرد يأكل فضلات القصور التي تجلبها إليه الخادمة العرجاء.

وفجأة تقتحم عالم الخرابة على شكل «إنزال»، ممثلة لعالم الشر المحيط، محامية طويلة اللسان، مسلحة بعتاد الكاوبوي وملابسه، تريد أن تدافع عن «الواحد» وتطلق سراحه وتبشر ـ في الوقت ذاته ـ بقيم العالم الحر الذي تنتمي إليه، مشارا إليه صراحة تارة ومرموزا إليه بعشتروت عاشقة اللذات سرا تارة أخرى.

غير أن بعضا من ضحايا هذا العالم الحر يفحمونها ويسدون عليها السبل: أم من فلسطين وأم من فيتنام.

ويسقط في يدي المحامية تماما ويخرس صوتها وتسكن حركة الدمى التي تسوقها أمامها وتقدمها للناس على أنها نماذج من سعداء العالم الحر بينما يركل «الواحد» خارج الخرابة. وعبثا يحاول أن يحمي نفسه بإعادة الحائط الذي كان يحجب حقيقة «الخرابة» عن الناس. ويتقدم الأربعة ـ الثلاثة مضافا إليهم رابع، هو «غنية» الخادمة العرجاء التي صارت على الزمن حقيقة مكثفة باقية ـ الأربعة إلى الجمهور قائلين:

سنعيد الجدار الرابع

لكنه لن يحجب الحقيقة

الحقيقة أقوى منكم. أخلد منكم

الحقيقة لا تقف عند حد.

ومن ثم يدعو الأربعة الجمهور إلى العودة إلى مشاهدة المعرض الوثائقي الذي أقيم في بهو المسرح، ليعكس مأساة فلسطين وجرائم الإمبريالية العالمية.

هذا المزج بين الفنتازيا والواقع، بين التمثيل والرواية، بين الأداء والخطابة، بين الواقع والأسطورة، بين النثر والشعر، هو ما يضفي على المسرحية جاذبيتها وإن كان يحمل في طياته أيضا خطر أن يميل الميزان الحساس ناحية الإفراط في التضمين.

فمن السهل على قارئ المسرحية أن يشعر بأن جزء عشتروت قد جاء

مقحما شيئا ما، وأن الأم من فلسطين والأخرى من فيتنام تعلو نبراتهما شيئا ما، وأن الشعر ربما كان كثيرا وطويلة مقاطعه، على أن الأثر النهائي للمسرحية هو الإنجاز الإيجابي الواضح. ههنا محاولة ناجحة لمزج الخاص بالعام، ورفع الاثنين إلى المستوى الإنساني.

وما قلته من قبل من أن فن يوسف العاني واضح وصريح وكاشف ومحتاج بالضرورة إلى قدر كبير من التفنين، قد حرص الكاتب على أن يقدمه في مسرحيتيه «المفتاح» و«الخرابة» اللتين رفع بهما الأداء والفن المسرحيين إلى مستوى طيب جدا.

وفي عام 1976، قدم يوسف العاني للمسرح العراقي المتفتح مسرحية «الخان وأحوال ذلك الزمان»، وفيها نجح الكاتب في خلق موازنة دقيقة بين أحوال ومصائر سكان الخان وبين الأحداث القومية الكبرى، التي كانت تدور في العراق آنذاك.

والمسرحية حافلة بشخصيات شعبية لا تنسى، يقف على رأسها الحمال جاسم ، الملقب بجاسم أبو الحياية، وهو واحد من أولئك الذين صفت قلوبهم ونفوسهم، فهم يرون الحق واضحا فيتبعونه. يسأل الحلاق «الأسطى حبيب» البياع أبو سعد: كيف يصير المرء وطنيا، فيفاجأ أبو سعد بالسؤال ويعتذر قائلا: إنه لا يدري، لأنه ليس سياسيا.

وهنا يرد جاسم ببساطة: يصير ابن الوطن. ولكن الحلاق يحتج على هذا الرأي الواضح، ويرى أن القضية الوطنية تجد الحل المناسب لها حين يوحد العراقيون لباس الرأس!

وهناك أيضا، نجمة، بائعة البقول، الشامخة، الطيبة القلب، حمالة الهموم، التي تقف في شهامة إلى جوار «عباوي» المسلول ، إيمانا منها بإنسانية الإنسان، وامتنانا لعباوي الذي سبق أن وقف إلى جوار زوجها في شدة تعرض لها. فنجمة من أجل هذا تطعم عباوي وترعاه وترفه عنه من كل سبيل... فلما تسأل في سبب هذا كله تتكشف قصة حب مؤثرة قد كانت بينها وبين زوجها المتوفى، الذي مازالت تفضله على كل الرجال ولا تفكر في الزواج من بعده. قصة حب ووفاء تكشف عن معدن الأخيار من أبناء وبنات الشعب.

وهناك قصص صغيرة كهذه، تدخل في نسيج اللوحة الحائطية الكبرى

التي يرسمها يوسف العاني في اقتدار، ويعلقها على جدار الحركة الوطنية العراقية للتحرر، التي قامت في أربعينيات القرن.

هناك حميد، الجابي، الذي يدلس في الحساب، فيكتشف أمره ملا سلمان الكاتب وشاعر المناسبات الانتهازي، ومن ثم يوقع ملا سلمان حميد في مصيدة لا فكاك منها: إما أن يزوجه ابنته الصغيرة النضرة بتول، وإما أن يبلغ أمره إلى الإدارة. ويقع حميد في الفخ ويزوج الشابة الغضة الإهاب - بشيخ يكبر أباها سنا رغم صراخ الأم الهستيري، واحتجاج عادل ابن ملا سلمان، الذي كان يطمح إلى الزواج من البنية.

وهناك صاحب الخان نفسه ، العم صلاح، وهو واحد من التجار الشرفاء، الذين يرفضون الاتجار بأقوات الشعب، ولكنه حين تعرض عليه المسألة الوطنية يتنصل من ضرورة الاهتمام بها، ويعكس وجهة النظر المألوفة عند الكثير من أفراد طبقته: اترك السياسة للسياسيين.

وهو من أجل هذا يعترض أشد الاعتراض على اشتغال ابن أخيه سليم بالحركة الوطنية وينصح له أن يترك المدارس كلية ويربط أمره بالخان ويتعلم الإنجليزية، ليستطيع إفادة الخان وأصحابه حين تتسع أعمالهم في المستقبل.

أما المسلك الحالي لسليم فعلاوة على أنه إقحام لذلك الشاب فيما لا شأن له به، فهو أيضا يضر بسمعة الخان وأصحاب الخان، بتصويرهم أمام السلطات على أنهم مشاغبون.

غير أن سليم، بتشجيع من قدري ابن أخي صاحب الخان، الذي يدمن الشراب لأنه يريد أن يغرق في الخمر شعورا مؤلما بالظلم، يقرر أن يلتحق ببيت أخته أمل وزوجها الفقير المناضل.

وفي المسرحية أيضا الأستاذ منير، طالب في كلية الحقوق، يسكن إحدى غرف الخان وهو الذي يمثل الفكر السياسي السوي في المسرحية، ويلهم سليم آراءه ومواقفه. وإليه يشير العم صلاح صاحب الخان في تأفف وازدراء واضحين، معلقا على مواقف منير السياسية الثابتة، ومعللا لها قائلا: إنه بطرك نفسه، غير مسؤول عن غيرها، ولا مصالح له كثيرة يفقدها من خلال العمل السياسي، فإن أباه صاحب دكان صغير!

ويكون الخان نوعا من المقياس أو الفاروق تتحدد عن طريقه مواقف

شخصيات المسرحية. قدري مثلا، أخو سليم، وابن أخي صاحب الخان يغرق نفسه في الشراب لأنه يجد نصيبه في الخان ضئيلا. وهو لهذا يتخذ موقفا ثوريا من الخان ومن الحركة الوطنية، وينصح سليم بأن يكون سيد نفسه، بحيث لا يترك سليم لأحد فرصة لفرض رأي ما عليه، ولايسمح أبدا لنفسه بأن يكون معلقا في الهواء لا موقف له.

فلما تتغير الأحوال في الخان ويكسب قدري ما كان يطمح إليه: حصته في الخان إلى جوار الزواج من ابنة عمه، ينقلب موقفه فجأة وينصح أخاه بأن يترك كلية الحقوق،والكفاح الوطني بالتالي، وينضم إلى صفوف المنتفعين بالخان.

غير أن سليم يذكر قدري بموقفه السابق، وكلماته الملهمة التي حددت له الطريق، حين ناشده ألا يكون تابعا لأحد، معلقا - مثله - في الهواء.

كذلك تحاول بعض الشخصيات المشبوهة الإفادة من الخان، مثل مأمور الاستهلاك، الذي يحاول أن يحمل العم صلاح على التدليس في توزيع التموين بغية الثراء، شريطة أن يشارك المأمور في هذا الكسب الحرام ولو بنسبة ضئيلة. غير أن العم صلاح، الذي يقدر أن سمعة التاجر هي أكبر رأس ماله أهمية، يرفض المرة بعد المرة.

هذه هي أهم شخصيات الخان، وهي جميعا - حتى أصغرها شأنا - مرسومة باقتدار وتعاطف كبير يبرز في حالات الشخصيات الشعبية، من أمثال جاسم ونجمة.

والعاني يربط بين مصائر شخصياته - ومصير الخان عامة - وبين الحركة الوطنية عن طريق مذكرات الطالب سليم، الذي يقوم في هذه الحالة بدور ممثل وراوية معا. كما أنه ينصح المخرج باستخدام السليدز، إظهارا لأهم الأحداث والشخصيات السياسية، لا سيما عند تشكيل الوزارات المتعاقبة أو مشهد الحركة الوطنية.

وفضل رواية الاحداث عن طريق سليم على المسرحية أنها تجذب المتفرج وتشد انتباهه وتكسر عنصر الإيهام، فلا يندمج المتفرج في العرض اندماجا يشل قدرته على التتبع الصاحي لأحداث المسرحية، ويمنعه من أن يتخذ منها المواقف، وهو محظور يتوقى المسرح الحديث ومسرح يوسف العاني ضمنا، أن يقع فيه المتفرج.

غير أنه يمكن المحاجة أيضا بأن محاولات كسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث هي عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي، إن لم تتسلمها أيد قادرة، انقلب إلى شيء منفر حقا، وهو: «تسميع» الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها. إن الشيء الكثير هنا يعتمد على حسن دمج الأجزاء المروية في الأجزاء الممثلة من المسرحية، بحيث يخرج منها كل واحد متسق فنيا وموظف في الموضوع والغرض اللذين أنشئا من أجله تماما.

إلى جانب يوسف العاني قام كتاب مسرحيون واعدون، يمدون الحركة المسرحية العراقية بنصوص إن تفاوتت في القيمة فهي مع هذا روافد لها شأنها، لهذا المجرى المسرحي الواضح الذي شقه يوسف العاني للمسرح العراقي.

هنا مثلا نور الدين فارس، الذي يتابع فن العاني الاجتماعي فيقدم مسرحية البيت الجديد (1968): وهي تحكي قصة الصراع بين صنفين من الناس: أولئك الذين ينتمون إلى الماضي الموشك على الانتهاء سواء أكانوا ضحايا لهذا الماضي مثل العجوز فخرية، أو منتسبين إليه وممثلين له مثل نزلاء البيت جميعا، عدا واحدا، وأولئك الذين يسمعون إلى هدم الماضي وإقامة صرح مستقبل جديد فوق أنقاضه.

أما العجوز فخرية صاحبة البيت المتهدم الذي يدور فيه الصراع فقد مات عنها زوجها، فوقفت حياتها كلها على ابنتها بهيجة، وأنشأتها وربتها حتى صارت وردة يانعة يسعى كل من في المسرحية من شخصيات إلى الفوز بها.

غير أن فخرية ـ في لحظة ضعف إنساني ـ اضطرت إلى الزواج من شهاب، زوجها الحالي وسبب تعاستها هي ومصدر شقاء الابنة بهيجة.

يسعى الكل إذن إلى كسب بهيجة: حساني التاجر المخاتل، وراضي المنجم الذي يدعو السذج إلى تصديق نبوءاته ، وفريد الموظف الصغير النفس والهمة، وكل هؤلاء نزلاء البيت المتهدم الذي تؤجر فخرية حجراته لمن يدفع. وكلهم أيضا ينتمون إلى الجانب الهابط المتآكل في المجتمع، كما ينتمي إليه أيضا الزوج شهاب، الذي يخلو له الجو من بعد وفاة زوجته فخرية، فيأخذ يوجه أطماعه إلى ابنتها.

نزيل واحد فقط بين هؤلاء النزلاء، هو عامل البناء صبري، يشذ عن هذا الفساد، ويسعى إلى بناء «البيت الجديد» على أنقاض البيت المتهدم. وهو الوحيد الذي يفوز بقلب الوردة بهيجة، بعد معركة دامية بينه وبين الزوج شهاب.

وتنتهي المسرحية وصبري يعد بهيجة بأن يبني لها البيت الجديد، ويفتح كل أبوابه للتائهين والمحتاجين، حتى يعيشوا برحمة وسعادة وحب.

و«البيت الجديد» مسرحية مكتوبة بجسارة وواقعية أخاذة، وهي تصور الواقع تصويرا يملك على المشاهد أو القارئ نفسه، ولكنها لا تنسى المستقبل قط، إذ هي تصور فساد الحاضر هذا التصوير البديع. وهي لاتكتفي بالإيحاء بضرورة قيام مجتمع جديد بل تعلن هذا إعلانا في نهاية المسرحية.

إلى جانب «البيت الجديد» كتب نور الدين فارس مسرحيتين أخريين لافتتين للنظر وهما: مسرحيتا «الغريب» و«العطش»، اللتان ظهرتا في كتاب واحد عام 1972، ومسرحية «جدار الغضب» المطبوعة 1974.

ويصف الكاتب مسرحيته «الغريب» بأنها مسرحية في ثلاثة أسفار. وهي تحكي عن غريب ترك بلدته وناسه، بحثا عن مدينة يكون النور فيها أسطع من نور بلده، ويكون الناس فيها طيبين، أخيارا.

وحينما نلقاه أول مرة في المسرحية يكون الإعياء قد هد قواه، فالطريق الذي قطعه طويل، وأمواج الهموم تطارده، وفي أعقابه الحيتان، وهو بعد بلا مجداف.

غير أنه ـ فجأة ـ يرى لافتة كتب عليها: عشرون كيلو مترا من مركز المدينة. فينهض الغريب من المكان الذي تكوم فيه، ويتأمل اللافتة، ثم يحتضنها. هذه إذن هي مشارف الخلاص. وهذا هو النور الذي سعى إليه.

غير أن الغريب ـ واسمه شدهان ـ سرعان ما يرى ما يعصف بآماله عصفا. كان قد ظن أن أهل المدينة التي تشير إليها اللافتة قوم أنقياء، خالصون، فإذا أول من يلقاهم منهم رجلان شريران، قد ألقيا القبض على ثالث وأخذا يهددانه بالقتل مالم يستجب لرغباتهما.

أما الضحية، فهو كبير خبازي المدينة، وأما الرجلان الآخران، فأحدهما صاحب مخبز كبير في المدينة، يغش الدقيق ويبيعه للفقراء سما زعافا. وأما الرجل الثاني فمساعده وكاتم سره، ومشاركه في تهديد كبير الخبازين.

والمطلوب من كبير الخبازين هذا أمر هين حقا! وهو أن يشهد بأن الخبز الذي يقدمه المخبز خبز طيب، صالح للأكل. وبهذا تسقط الدعوى التي قدمتها النيابة العامة ضد صاحب الخبز ـ ومفادها أن طحينه مغشوش ـ وتعود الأمور إلى مجراها الطبيعي: سرقة الناس وانتهاب أموالهم وتدمير صحتهم.

غير أن كبير الخبازين يرفض حتى مجرد الكلام مع صاحب المخبز ومعاونه. ذلك أنه هو نفسه الذي تقدم بالشكوى إلى النيابة العامة. وعبثا يحاول الاثنان التعامل معه ـ حمله على الكلام، على الوعد بسحب شكواه، والتوقيع على صيغة لهذا السحب أعدها صاحب المخبز. فإنه يظل صامدا كالصخرة. فلا يجد صاحب المخبز بدا من إفراغ عدة رصاصات في دماغه.

يرى شدهان كل هذا من مخبأ له، لجأ إليه، فيثور، ويروح يردد الكلمات في حيرة ويتساءل: أفي حلم هو أم في يقظة؟ ويود لو تدخل في الأمر.

ولكن ظلا يتراءى له، وينصحه بألايتدخل فكفاه ما عانى في الماضي. كفاه أن التهم كانت تصب على رأسه ـ على رأسه هو ـ كلما فاض نهر أو نضب.

ولا يكاد يقر لشدهان قرار بعد هذا. فهو بعد لحظات يقف شاهدا، رغم أنفه، عاجزا عن التدخل أو الكلام، على جريمة أخرى تتم أمامه. هذه المرة يرى رجلا ومعه دليل، والرجل مشغول كل الانشغال بمحاولة العثور على صندوق ثمين أخذه ذات مرة وأعطاه للدليل، وطلب إليه أن يدفنه في مكان ما، ريثما يستطيع العودة إليه واستخراجه.

ونعرف من حوار يدور بين الرجل والدليل، أن الأول هو مدير فندق، وأن الصندوق الذي يجد في العثور عليه هو صندوق ودائع العملاء، وأنه قرر سرقة الصندوق، ودفنه في مكان أمين، على أن يبلغ الشرطة من بعد أن جريمة سرقة قد تمت في فندقه، وأن اللص سرق صندوق الودائع. وقد شاركه في هذا التدبير كله الدليل، فهو الذي تسلم من مدير الفندق المفاتيح وهو الذي أخفى الصندوق بإيعاز من المدير، وهو الذي تلقى وعدا صريحا من المدير بأن محتويات الصندوق هي بينهما مناصفة.

والآن، وقد جاء وقت الجد، يأخذ المدير يتحايل حتى يفوز بالغنيمة وحده، ويتلكأ الدليل قدر ما يستطيع، ثم يستخرج الصندوق في النهاية،

رغم الظلام، وحين يجد الصندوق بين يديه يرفض تسليمه للمدير، لأنه يعرف أن هذا لن يتردد في الاستيلاء على الصندوق لنفسه، على أن يبلغ الشرطة بأن خادم الفندق ـ الدليل ـ هو الذي سرق الصندوق.

ويثور الدليل ثورة واضحة ضد المدير ويقول له إنه قد نهب شبابه سنوات عشرا، وها هو ذا يحاول أن يجعل منه أداة لنهب الآخرين. وهو أمر يثور له الدليل الذي يريد أن يعيد الصندوق لأهله. وهنا يقول مدير الفندق: أنا أهل هذا الصندوق. ويحاول الدليل الهرب بالصندوق، فيرديه المدير قتيلا.

وتتوالى اللوحات في المسرحية على هذا النحو المر، المخيب للآمال.

هذه المرة يشهد شدهان جريمة ثالثة هي في طور الإعداد. فثم طبيب وامرأة حسناء يلتقيان في الخلاء. ونعرف مما يدور بينهما أن الطبيب قد هام بالحسناء حبا، وأنها متزوجة من رجل لا تحبه، وأن الطبيب لم يعد يصبر على فراقها بعد الآن، وأصبح في غير طوقه أن يخضع للقيود الكثيرة التي يفرضها حبه السري هذا لزوجة رجل مريض، هو طبيبه.

ويعرض الطبيب العاشق على عشيقته زجاجة يزمع أن يسقي مريضه منها نقطة كل ساعة، فيضمن بهذا أن يموت المريض بعد ثلاثة أيام ويتخلص الطبيب من مزاحمته.

ولا تبدي الزوجة كبير مقاومة لهذه الخطة الإجرامية، وتمضي مع عشيقها ليشما الورد ويأكلا الحلوى!

وعبثا يتأوه شدهان، وقد فجع فجيعة كاملة في دنياه الجديدة، فليس له الآن إلا أن يمضي قدما في طريقه، كما ينصحه «ظل» فلعله واجد الجنة الموعودة رغم كل هذه المآسي.

وبهذا ينتهي السفر الأول من المسرحية:« سفر الأبواب».

في السفر الثاني: واسمه:«سفر الأضواء». يذهب شدهان طلبا للعمل، عملا بنصيحة خادم في الفندق الذي نزل به. وفي سوق النخاسة العصري ـ رصيف يعرض فيه العمال أنفسهم على صاحب العمل كي ينتقي منهم الأحسن والأقوى ـ يقدم شدهان نفسه لصاحب العمل، فيأخذ يتحسس جسده كأنما هو يشتري شاة أو بقرة.

ويثور شدهان على هذه المعاملة، ويتحدى صاحب العمل، ويثور لثورته

بعض العمال فيغضب صاحب العمل غضبا شديدا، ويتهم الجميع بالمروق، ويطردهم كلهم، ويأبى أن يعطيهم عملا فيعود بعض العمال باللوم على شدهان، ويهمون بالفتك به، لأنه سبب تعاستهم. وهنا يظهر «ظل» فيلقي في العمال كلمات نارية، تحرضهم على الثورة على ذلهم وجبنهم وتبين لهم أن أيديهم هي التي تفجر الصخور، وتعجن الخبز، وتصنع القصور، ثم لا يجنون بعد هذا كله غير العذاب والدموع.

غير أن الهرج يزداد ، وتشتد المطالبة بالفتك بشدهان، ولا ينقذه من الموت سوى ظهور جندي يبدد بصفارته الجمع، ويذكرهم بأن التجمهر ممنوع.

ويمضي شدهان في طريقه، فإذا به أمام كارثة أخرى. امرأة جاءت تستعطف رجلا أن يبقي عليها وعلى ابنتها في خدمته، فليس لهما بعد الله - سواه.

ونعرف أن الرجل قد فتك بعفة الفتاة، وأنها الآن حامل، والأم لهذا تصر على أن يواصل الاثنان خدمة الرجل، سترا للفضيحة، فإذا ما جاء أوان المخاض، فسوف تتولى المرأة تخليصه من الوليد.

غير أن الرجل صخرة لاتلين. فهو يصر على طرد الاثنتين، لأنه انتقى لنفسه خادمة جديدة. يقول هذا ويدس في يد الأم شيئا من المال.

وهنا يتدخل شدهان، فيعرض على الأم أن يتولى حماية ابنتها، شريطة أن تتقدم بشكوى رسمية ضد المعتدي ، غير أن المرأة تنبذ شدهان عنها، وتتهمه بالخبال، ثم تصيح بأعلى صوت:

إن هذا هوالمجنون السفاح، الذي اغتصب ابنتها، وأحرق بيتها و...و....

ويفر شدهان مذعورا !

في اللوحة الرابعة من هذا السفر الثاني، يظن شدهان أن أبواب السماء قد فتحت له. ذلك أن رجلا يتقدم منه ويطلب إليه أن يحمل عنه حقيبة ويوصلها إلى محطة السكة الحديدية، ثم يمنحه شيئا من المال، ويستأذن منه في أن يغيب قليلا ريثما يشتري سجائر.

وبينما شدهان يستمتع بأكلة شهية اشتراها من بائع متجول، يظهر المنادي ويصرخ بالصوت العالي إن بالمدينة سفاحا خطيرا ارتكب سلسلة من الجرائم: قتل عامل فندق عند أبواب المدينة، بعد أن نهب الأمانات

والودائع، واغتال أمهر خبازي المدينة وأثار فتنة بين عمال المدينة، وأوشك على إثارة حرب أهلية بين المتآلفين. واغتصب فتاة في الرابعة عشرة من عمرها، لكل هذا، تعلن سلطات المدينة حظر التجوال ليلا، وذلك حتى تتمكن من القبض على السفاح الشرير.

ويظهر «ظل» ليقول لشدهان: هذه هي المدينة التي كنت تحلم بها: «الذهب فيها تراب: والنور ظلمة» أرأيت ثياب وجهاء المدينة، سياراتهم، وجاههم! أما أنت فماذا فعلت ليقف كل شيء ضدك؟

وينتهي السفر وشدهان يجري مذعورا، هربا من جرائم لم يرتكبها.

في السفر الثالث، والأخير:«سفر الحصار» تعلن سلطات المدينة عن جائزة سنية لمن يقبض على السفاح، وهي: مفتاح المدينة الذهبي، فيدور الكل في حركة محمومة كي يلقوا القبض على السفاح، ويحظوا بالذهب النضار.

وتدور الأحداث في سرعة متجهة إلى النهاية. يفتح شدهان الحقيبة التي حملها عن صاحبها ـ طبعا لم يعد الرجل قط ـ فإذا بها جثة آدمي، لعله الزوج المخدوع الذي قتله طبيبه، ويرى خادم الفندق شدهان، فيشكر السماء على هذا الحظ السعيد، فسوف يبلغ السلطات بأنه قد عثر على السفاح.

غير أن الخادم ما أن يتخذ هذا القرار، حتى تأخذه الشفقة على شدهان. ويتبين أن كلا منهما ضحية لشيء أكبر: الاستغلال والاستبداد اللذين يسودان المدينة. ولو حصل الخادم على المفتاح الذهبي لسرقه منه صاحب الفندق. كلا. ليس من واجب الخادم أن يبلغ ضد شدهان، بل عليه أن يؤازره في محنته، بل على كل المسحوقين أن يتكاتفوا ويتحدوا.

وتبدو الكلمات غريبة على أذن الخادم، مع أنه هو الذي ينطقها. ومن ثم يقرر أن الكلمات قد ألهمها إياه شدهان البائس المسكين. وعلى هذا، يسهل له الهرب من الفندق.

ويدخل شدهان من جديد في موجة المطاردة التي تجتاح المدينة. وتقوده قدماه حتى المقابر، فإذا بالجمع يجد في أثره مطالبين بإعدامه. لقد تأكد لديهم أنه هو السفاح الرهيب الذي ارتكب الجرائم المروعة التي حدثت في مدينتهم.

ويسقط شدهان ميتا، وهو يصيح: هاك خبزي وثوبي... ثم تظهر

مجموعة الضحايا الذين فتك بهم «السفاح»: الخباز ، عامل الفندق، الفتاة المغتصبة، فيغطون جثمان شدهان بسعف النخيل والأزهار ويرفعونه نحو الشمس ويترنمون بأغنية تؤكد أنه لم يمت، فقد تداعى اللحد، وانتفضت همة، ولن يطول الوقت حتى تهب العاصفة كالبركان. كالسيل. كالنجمة في النور والعتمة.

إلى جوار ما يحدث لشدهان في الحاضر، نطل بين وقت وآخر على ماضيه. إنه جاء ساعيا على قدميه، هربا من ظلم حل به، سود الليالي أطفأت حقله. وقد كانت له حبيبة اسمها «نسيمة»، أصابها مكروه أدى إلى موتها. لذا يراها شدهان في منامه شبحا يرد عليه، ويطلب إلى الغيوم أن تعيده إلى الحقل، إلى النبع، إلى الجدول.

ويرد عليها شدهان في الحلم: تعالي، فقد تهاوت الجدران، وامحق الظلم. تعالي فسوف ينثر علينا الحب. لا يوجد من ينهب البيدر، أو يسرق العنبر. الحقل لمن يشقى ويتعب. لقد تبدل العالم. وهذي دنيا جديدة تقوم.

هذه الدنيا الجديدة، ظنها شدهان موجودة في مدينة النور، فجاءها يسعى، فحدث له ما حدث.

أما «ظل»، الذي يظهر في المسرحية عدة مرات، فدوره غير مفهوم، ومعناه غير واضح، إلا إذا قلنا إنه يمثل ما يجري من نفس شدهان. فهو تارة جبان، وتارة قوي، وتارة متفرج، وتارة هو معلق على الأحداث.

وليس ثمة ضرورة درامية قوية لوجوده، فهو لا يخدم خدمة مقنعة في أي من الأدوار سالفة الذكر.

على كل حال فمسرحية الغريب، عمل فني مهم، أقوى ما فيه هو شخصية الغريب، شدهان. إنه يمثل تشوق الناس إلى العدل، والحرية، واندفاعات الشعب التلقائية نحو بلوغ هذين الهدفين. والمآزق الكثيرة التي يتعرض لها، لا توهن من حبه للناس، والخير، والعدل، ولا تجعله ينسى الحلم الذي يفكر فيه دائما، والذي يتجسد في مشهد شبح نسيمة، الذي يبشرها فيه بأن العدل قد قام، وأن الظلم قد تداعى.

وعبثا يحاول التوافه من أمثال: «شاب 1»، و«شاب2»، النيل من إعجابنا بشدهان، وما يمثله من ثورة شعبية، وما يحلم به من عدل وخير.

إن أحدهما ـ «شاب 1» ـ يعلق على تمرد العمال على صاحب العمل

بقوله: أرأيت مهزلة التفكير بالمحدود، والإرادة الساذجة؟ فيجيبه الثاني: لو كان صاحب الياقة المائلة موجودا لتصدى لقيادة التمرد ولهتف: الموت لسارقي قوت الشعب. ليعش صانعو التاريخ.

وماذا في هذا التصرف والهتاف من ضير؟ إنه على الأقل موقف أفضل من موقفي الشابين اللذين يتشدقان بالكلام الغامض الطنان، ويتنكر أحدهما لماضيه «الثوري»، ثم لا يلبث أن يرى فتاة جميلة تسير في الشارع، فينسى ما كان يتحدث فيه ويقول: انظر الزبدة، الحلاوة. لفتة ياغزال. لا أحد غير هذا الصدر وتلك العيون تبدل وجه العالم!

أما المسرحية الأخرى التي ظهرت مع «الغريب» في كتاب واحد، فهي مسرحية «العطش».

في إحدى القرى ثريّ شره، يريد أن يستولي لنفسه على كل ما يملك الفلاحون من أرض ونخيل. وهو لهذا يعمل على أن ينتشر العطش في القرية، حتى يضطر فلاحوها إلى هجرة الأرض بعد بيعها بثمن بخس.

وفي القرية فلاح غير عادي اسمه علاي. هذا الفلاح اشترى آلة لضخ المياه كانت تفيد منها القرية. وفجأة يسمع سكان القرية أن علاي قد باع الآلة للثري الشره - واسمه ناهي - وأنفق ثمنها على اللهو والمجون وصحبة الراقصات.

وينقسم الأهالي بإزاء هذا الخبر قسمين: قسم يصدقه ويصب اللعنات على رأس علاي، وقسم يرفض التصديق، ويرى في المسألة كلها مؤامرة أخرى من مؤامرات السلطة ومن تمثلهم من ملاك.

ونعرف من أحداث المسرحية أن علاي - عوضا عن أن يكون باع الآلة باختياره الحر - قد أوذي إيذاء شديدا من قبل ناهي وزبانيته، لحمله على بيع المضخة. حتى لقد وصل الأمر إلى حد وضع علاي في الزريبة مع سائر البهائم، وتعليق مخلة التبن على رقبته، كي يأكل مما تأكل منه الدواب.

ولا تفل هذه المعاملة الوحشية من عزيمة علاي، فهو لا يزال يرفض بيع المضخة. فيلجأ أولو الأمر إلى وسيلة أخرى. يقدمونه إلى المحاكمة بتهمة سب السلطات وتحديها، وفي المحاكمة «يثبت» أن الرجل معتد بالفعل، وبخاصة أنه لا يوقر المحكمة بل يتهم القاضي بأنه «ناهي» في ثوب آخر.

ولما كان علاي لا يملك - في وضعه الحالي - ما يثبت ملكيته للمضخة،

فإن الحكم يصدر لغير مصلحته. ثم يهمس محامي الدفاع عن ناهي، في أذن القاضي بأن الرجل ملتاث فيقرر القاضي على الفور إرساله إلى مستشفى المجانين.

وتوضح مشاهد المسرحية أن ناهي وزبانيته قد فاجأوا حارس المضخة ذات يوم، وطلبوا إليه أن يعاونهم في فك المضخة، لأن علاي قد باعها بيعا حرا. ولما يرفض الحارس التعاون ويصيح طلبا للنجدة، يسرع الزبانية بفك المضخة، ويولون بها هاربين.

وتنتهي المسرحية وعلاي يصرخ في وجه الفلاحين، معيِّرا إياهم بتقاعسهم، وتفرق صفوفهم، ثم يطلب إليهم أن يتركوه وشأنه كي يموت في هدوء، بعد كل ما قاسى.

غير أن الفلاحين يتحمسون، وينبذون اقتراحا بالشكوى إلى المسؤولين ويقررون أنه مادامت المضخة قد أخذت بالقوة، فلابد من استعادتها بالقوة.

ويسدل الستار، وأحد الفلاحين يهتف: إلى المضخة، إلى المضخة. ووراءه يندفع الفلاحون يشرعون فؤوسهم وعصيهم.

في المسرحيتين نغمة مشتركة هي سلبية الجماهير، وتفرقها عن حقها المشترك، وميل أفرادها إلى أن يرعى كل مصالح نفسه وحسب. وفيهما كذلك أن خداع الجماهير شيء هين، يكفي كي يتحقق أن يلقى أمام الجماهير شعار براق، وخطبة نارية، أو قليل من المال.

وفي كل منهما بطل شعبي يتصدى للكفاح من أجل قومه، في وجه قوى عاتية ظالمة تبطش بالجماهير بطشا شديدا، دون أن يكون في إمكان الجماهير الدفاع عنه.

ولكن نور الدين فارس يعدل هذا الموقف قليلا حين يجعل الفلاحين يثورون لكلمات علاي النابضة بالتحدي، الناطقة بالمعايرة، فينطلقون لاستعادة المضخة بالقوة.

وفي المسرحيتين أيضا يلجأ المؤلف إلى الرؤى، كي يعبر بها عن الحياة الفاضلة التي يسعى بطله إلى بلوغها وإهدائها للناس. كما أنه يصب حوادث مسرحيته في الشكل المتسلسل - حوادث صغيرة يتلو بعضها بعضا لتنتهي إلى أزمة المسرحية وحلها، وذلك عوضا عن الشكل الأرسطاطيلي الذي يعتمد الحادثة الواحدة، يعرضها، ويطورها ويؤزمها، ثم يجد لها حلا.

وفي نظري أن نور الدين فارس قد كان حكيما حين اختار هذا الشكل الدرامي على وجه الخصوص فإن طبيعة موضوعي المسرحية تجعل منه الشكل المناسب الوحيد.

وفي مسرحية «جدار الغضب»، يعرض نور الدين فارس ثورة الزنج عرضا دراميا بسيطا ولكنه مؤثر.

إنه يتخيل قيام محكمة يمثل فيها أطراف النزاع جميعا، ويستدعون واحدا واحدا، كل يدلي بوجهة نظره في الثورة، والداعي إليها، ومن انضم إلى صفوفها من أنصار.

ومن هذه المحاكمة التي تجرى في زمن هو حاضر المسرحية، تمتد المسرحية دائما للماضي كي تجسد كفاح علي بن محمد، منذ أن توجه بكلماته الثائرة إلى فقراء المدن، وصب جام غضبه على الولاة والحكام وأسنادهم من قضاة وجيش وشرطة، إلى أن أصابه اليأس من هؤلاء، فقرر أن يلجأ إلى القاعدة الشعبية العربية التي يمثلها الزنج.

وسط الزنج عمل علي بن محمد كما يعمل العبيد، وذاق معهم شظف العيش واستطاع أن يجندهم لقضيته، وصنع منهم جيوشا هددت مشارف بغداد.

ثم أخذت الثورة تنتكس من الداخل. الزنج ظنوا أنهم اشتركوا في الثورة كي يحصلوا لأنفسهم على ثروة الأغنياء. وقادة الثورة انقسموا على أنفسهم. بعضهم يحبذ المضي في الحرب، حتى تسقط بغداد، والبعض الآخر أخذ يلفت الأنظار إلى أن الثورة قد انشغلت بالحرب على حساب مشاكل الزنوج، ومطامحهم المشروعة. ولهذا جاء موسم القمح شحيحا، فتذمر أنصار الثورة.

وفي هذه اللحظة المهتزة خصوصا ، أخذت القوى المضادة للثورة ـ الخليفة وأعوانه ـ تضرب على التناقضات الداخلية في الثورة. الشمراني وابن سمعان ضجران، ضيقا الصدر بالثورة خاصة بعد أن أخذت جيوشها تمنى بالهزائم، ومن ثم نراهما يفران إلى معسكر الأعداء لدى أول رسالة تصلهما منه، تعدهما بالأمان وحسن المآل.

وثمة شعور بالصراع الطبقي بين صفوف الزنج. العبد الرومي قرطاس يبغض الشمراني لاستعلائه وشعوره بأنه من أرومة الشرفاء. والمهلب يبغضه كذلك لأنه ـ الشمراني ـ يتعالى بما حصل عليه من علم.

وفي النهاية لا يبقى لعلي بن محمد إلا نفر من المخلصين للثورة، لأنها ثورتهم بالفعل ويمثل هؤلاء قرطاس، الذي يموت في المعركة الأخيرة مع قوات الموفق، يموت هو وعلي بن محمد.

دون أن تفقد مسرحيته شيئا من قيمتها الدرامية، عرض علينا نور الدين فارس فكره الواضح، وموقفه المؤيد والناقد معا، لثورة الزنج، وكيف تطورت.

وهو في هذه المسرحية يشرح بوضوح موقفه في المسرحيات السابقة من الطبقات الشعبية في المدن، وضعفها وتخاذلها. فيقول على لسان علي بن محمد: «فقراء المدن مترددون مرتبكون، لأن مصالحهم البائسة تعصب عيونهم، لهذا فهم لا يصلحون في الأعمال الحاسمة. إنهم طالما جاءوا في الموكب الأخير من الثورة».

ويسأله الشمراني: ماذا تقول يا علي؟ فيجيب:

ـ الشرطة الذين طوقوا المنتدى. الجند الذين جلدوا العبيد، وقتلوا الصغار وغيره، أليسوا فقراء؟ معدمين؟... هناك بعض المخلصين ولكنهم لم يستطيعوا شيئا لأنهم قلة من العزل. كلما هبوا وأدهم طغيان المدينة.

وما بين عامي 1968و 1969، كتب عادل كاظم[5] مسرحية: «الموت والقضية»، وانتزع من ألف ليلة شخصيتيها الدائمتين: شهرزاد وشهريار، وجعل منهما رمزين للحرية (شهرزاد) وللضياع (شهريار)، وأنشأ ما بين الاثنين علاقة جديدة هي علاقة الحرية التي تحوم حول الضياع، واستخرج من شكسبير شخصيتي: هاملت وعطيل، وجعلهما درويشين يبحثان عبثا عن النقاء والصفاء. الأول يلعب الشطرنج إلى ما لا نهاية ويردد: كش الملك. ولكن الملك لا يموت. والثاني يدخن من نارجيلتين حبليين دائما بالدخان، ويجد في هذا وسيلة للبحث عن النقاء المتقد، والاثنان في انتظار الزمان المنتظر، الذي لا يأتي أبدا.

وتهل عليهما شهرزاد فتقول للدرويش الأول إنها أمه التي قتلها بالسم (فهو هاملت)، وتقول للدرويش الثاني إنها زوجته ديدمونة التي خنقها (لأنه عطيل).

وبعد حوار يمتد أكثر مما ينبغي تتجه المسرحية إلى النهاية حين يظهر الثوري (على هيئة جيفارا)، ويعرض على الشخصيات الثلاث أسلوبا جديدا

في الحصول على النقاء: إنه العمل الثوري، وليس الانتظار البليد.

وتتعلق شهرزاد بالثوري وتتخلى عن شهريار، رمز الضياع، بينما لا يستطيع الدرويشان تحطيم الجدار الذي يفصل عالم الأوهام الذي يعيشان فيه من عالم الحركة الثورية.

ويموت الثوري وهو يقاتل الذئاب، ولكن القضية - كما يقول - لا تموت.

و«الموت والقضية» مسرحية طموح، تتطلع إلى أكثر مما تحقق، وعيبها الأساسي أن فكرتها بسيطة، يحاول المؤلف جاهدا أن يجعلها مركبة، ولكن إمكاناته لا تسعفه، لهذا تدور المسرحية حول نفسها أكثر من مرة، ولا تصل إلى النهاية إلا بظهور الثوري الذي يلخص فكرتها في كلمات قلائل: العمل، وليس الحلم، يخلق الثورة.

على أنها - مع هذا - مثال طيب لمسرحية الأفكار التي تحاول أن تربط الذهن بالواقع، وتستخدم بعض الحيل المسرحية استخداما ذكيا (مثال ذلك شهريار خيال المآتة الذي لا يلبث أن يضيع في خضم من شهريارات آخرين على شاكلته).

وقد يكون ثمة مبرر لجعل هاملت درويشا يبحث عبثا عن الحقيقة، فإنه بالفعل ثائر ذو قضية، ولكن اختيار عطيل رمزا لقضية تائهة ليس له مبرر قوي، فأي قضية قد كانت للمغربي؟ القضية الوحيدة في مسرحية شكسبير وهي الميز العنصري حسمتها ديدمونة بحبه وقبولها الزواج منه. إن قضية عطيل هي حمقه الشخصي، وحبه الأهوج، وليس له بعد هذا قضية.

وثمة مسرحيات فكرية أخرى كتبها كتاب لا تنقصهم الموهبة مثل: «خشب ومخمل» (1965 - 1966) لعبدالملك نوري، و«السؤال» لمحيي الدين حميد (1970).

والمسرحية الأولى تحاول في بساطة أن تعرض مأساة ملك يحاول في القرن العشرين أن يحتفظ بعرشه. ورغم كل أعمال القمع والقتل والتعذيب والاستناد إلى قوى أجنبية، يهتز العرش من تحته، وتقوم الثورات والانتفاضات الشعبية ضده ويفقد ملكته - يطلقها لأنها عقيم - ويتزوج أخرى تلد له وليا للعهد من رجل آخر!

وفي النهاية تتضافر كل القوى ضد الملك، فيقرر مواجهة شعبه الثائر بنفسه لأنه هو شعبه: هو من الشعب والشعب منه!

ولكن الشعب لا يخدع بهذا الهراء فتصيب رصاصاته صدر الملك ويموت بين أحضان ملكته السابقة في ردهات قصر يحترق.

وقد كانت هذه المسرحية جديرة بأن تكون أفضل بكثير مما هي الآن، لو عرض المؤلف مأساة الملك من وجهة نظر الشعب. بدلا من أن يكون الشعب مؤامرات وانتفاضات نسمع بها ولا نراها.

ذلك كان خليقا بأن يصحح ميزان الرؤية في المسرحية فيجعله متكافئا - على الأقل - بدلا من أن تميل المسرحية إلى جعلنا نعطف على ملك طاغية يحكم بالحديد والنار، ويزعم في نهاية الأمر أنه من الشعب وأن الشعب منه.

وعلى كل حال فإن ما يبديه عبدالملك نوري من قدرات واضحة في إدارة الأحداث والحوار، يجعلنا نتوقع منه أن يخرج ما هو أفضل في قابل الأيام.

أما المسرحية الثانية «السؤال»، فتعرض مأساة طبيب ليبرالي اسمه صفوان يؤمن بالحق ويبذل العون للناس، ولكنه يثق - في سذاجة - بأن القانون عادل وطيب وجدير بأن يدفع عن الأخيار شر ما يبتلون به من ظلم.

وتكون النتيجة أن يقتل الطبيب بأمر القانون، متهما بقتل رجل لم ير إلا جثته!

وعلى درب استلهام التراث أعد قاسم محمد في عام 1973 مسرحيته الطريفة «بغداد الأزل بين الجد والهزل»، وفيها يغوص قاسم في بطون كتب التراث: كتب الجاحظ، ومقامات الحريري، وما رواه الرواة عن أشعب الطفيلي، وما سجله الباحثون عن الشعراء الصعاليك والظرفاء والشحاذين، ليقدم لنا عرضا مسرحيا بطله السوق بكل ما يحوي من مفارقات وملاعب وألاعيب وتناقضات بين فقراء مسحوقين، وأغنياء يكاد الترف أن ينفجر من وراء جسومهم الغضة الإهاب.

والعرض يعتمد التراث مادة درامية. ويرى أن الأشكال المسرحية غير القصصية تصلح لأن تقدم عرضا مسرحيا ناجحا، ومن ثم يتخذ من بين شخصيات السوق القاص الذي كان يقدم مادته تقديما تمثيليا وبائع اليانصيب وبائع الملابس المستعملة، والقراد والمنادي والبخيل الكندي وأشعب والعيار والحمال وطفيل بن زلال.

وهو يوائم في عرضه المسرحي هذا بين فن مخاطبة الجماهير والرواية

لها، وفن التمثيل كما نعرفه الآن، وينتهز فرصة العرض كي يذكر حقيقة أن العرب عرفوا أشكالا من الفن المسرحي لا بداية لها ولا نهاية، وإنما هي عرض مستمر استمرار الحياة في الأسواق الشعبية.

وسوق قاسم محمد هذا لايزال يحيا إلى الآن في سوق جامع الفناء في مراكش حيث يقدم اللاعبون الشعبيون أنماطا مشابهة من العروض المسرحية.

وقد سبق أن سجله المخايل جمال الدين بن دانيال في بابته الطريفة: «عجيب وغريب»، حيث يقدم كثيرا من شخصيات السوق كما عرفتها الشعوب العربية في المشرق والمغرب معا من أرجاء الوطن العربي.

فعودة قاسم محمد إلى السوق واعتماده شكلا مسرحيا هو ـ في وقت واحد ـ تجديد وعودة إلى تقليد قديم. ولا ريب في أن هذا هو بعض السبب في نجاح العرض، إذ هو يخاطب متفرجي العصر بلغة فنية قد تسربت إلى أعمق أعماق وجدانهم، وإن لم يعوها على المستوى الصاحي، فهي لهذا تسر المتفرج مرتين، تعلمه جديدا، وتنبه فيه القديم.

هذا، وقد ورد في تقرير قسم الأبحاث والتوثيق المسرحي، التابع لمركز الدراسات والأبحاث العراقي ذكر مسرحيتين أخريين لقاسم محمد هما: «شخوص وأحداث من مجالس التراث»، و«كان ياما كان»، ولم يتسن لي الحصول على نصيهما.

تمتاز الحركة[6] المسرحية في العراق بتفتحها ورغبتها في التعرف إلى التراث العالمي في المسرح، إلى جوار الاهتمام بالمؤلف العراقي، والفنان المسرحي العراقي.

ومن الإنجازات الواجبة التسجيل في هذا الصدد اتجاه المسرح العراقي إلى الاهتمام بأعمال الفنانين المسرحيين في آسيا وأمريكا اللاتينية. وفي هذا الصدد قدمت الفرقة القومية للتمثيل مسرحيات: «طائر الحب» للكاتب الياباني كيند ستياو، و«الإملاء» للكاتب الإيراني كوهر مراد، و«شيرين وفرهاد» للكاتب التركي ناظم حكمت، و«الثعلب والعنب» للكاتب البرازيلي جولهيم فيجويردو، و«الأشجار تموت واقفة» للكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا.

كما قدمت الفرق الأهلية ثلاثية الكاتب البرازيلي داركون أورفالدو،

وعرضت أيضا بعض أعمال أربوزوف، وبريخت وأناتولي لوناكارسكي وغيرهم.

وإلى جوار هذا الامتداد إلى الخارج، سعت الحركة المسرحية في العراق إلى توسيع رقعة المسرح العراقي المحلي بالانتشار إلى فئات جديدة من المشاهدين في العاصمة والأقاليم، وفي هذا الصدد اتجه الاهتمام إلى الفلاحين، كمتفرجين جدد يمكن للحركة المسرحية العراقية أن تكسبهم إلى صفوفها، وبالفعل أخذت وزارة الزراعة والإصلاح الزراعي في تكوين فرق صغيرة من خريجي المعاهد الفنية، ومن ذوي المواهب من الموظفين والعمال، ونشرتها في المحافظات، ومعها مسرحيات مبسطة في لغتها ووسائلها، تتناول موضوعات ذات صلة بحياة الفلاحين. وما لبثت هذه الحركة الناشئة أن اتسعت، وأخذ أبناء الفلاحين ينضمون إليها، وجعلت تبرز لها قسمات فنية خاصة بها، منها المشاركة الجماعية في كتابة النصوص، التي تتحدث عن كفاح الفلاحين السياسي والطبقي.

وفي عام 1973، التقت الفرق الفلاحية في أول مهرجان مسرحي، كان من ثماره التوصية بأن تتغلغل الفرق الفلاحية إلى أقاصي الريف، لتحقيق أهدافها في الإمتاع والتوجيه. وفي عام 1976 أنشئت مؤسسة عامة للثقافة الفلاحية، من واجباتها الرئيسية إيصال المسرح إلى أعماق الريف، وتشكلت في العراق فرقتان مركزيتان، إحداهما لمنطقة الحكم الذاتي (الأكراد) والثانية للمناطق الأخرى، على أن تقوم الفرقتان بعرض أعمالهما بشكل متواصل. وأبقيت تشكيلات فرق المحافظات.

كذلك اتجهت الحركة المسرحية في العراق إلى القطاع الثاني الكبير من قطاعات الجماهير وهو قطاع العمال. وتبدأ قصة المسرح العمالي في يوم من أيام مايو 1971م حين اجتمع 35 عاملا من هواة الفن المسرحي، في مقر الاتحاد العام لنقابات العمال وقرروا تشكيل فرقة عمالية، سميت «بيت المسرح العمالي». وقد قدمت الفرقة إنتاجها أولا من خلال التليفزيون، ثم اتجهت من بعد إلى المسرح فقدمت مسرحيتين: «البوابة»، و«المعادلة» من تأليف غازي مجدي، وقدمت مسرحية ثالثة هي «تألق جواكان مريتا ومصرعه»، لبابلو نيرودا أعدها ملك المطلبي بعنوان «الرأس». وقد أخرج المسرحيات الثلاث محسن العزاوي، وأداها أعضاء بيت المسرح العمالي

خلال صيفي 1974 , 1975، وحظيت جميعا باهتمام كبير.

وفي صفوف الطلاب والشباب، بدأ نشاط مسرحي لافت للنظر. ففي عام 1974 أقيم المهرجان الأول للمسرح الطلابي، بمناسبة يوم المسرح العالمي، واستمر من 27 ـ 30 مارس، وأثبتت عروض المهرجان قيمتها الفنية، فأصبح المهرجان تقليدا يقام في كل عام على مستوى القطر كله.

كذلك شكلت المراكز التابعة لوزارة الشباب، وداخل منظمات الاتحاد العام لشباب العراق فرقا ومجموعات مسرحية من الشباب المتحمس. وكان بعضهم يصعد إلى الخشبة لأول مرة، بعد تدريب ومران يتمان بإشراف فنانين مسرحيين من خريجي معهد المسرح، وأكاديمية الفنون. وتقدم عروض الفرقة بأبسط الوسائل الفنية، ويشترك أعضاء الفريق كلهم في التأليف والإخراج.

وتتناول المسرحيات موضوعات السياسة المرتبطة بالأحداث الراهنة. وقد عقد في بغداد سبتمبر 1973 أول مهرجان لفرق مراكز الشباب تحت شعار: «المسرح في خدمة الثورة والجماهير». واشتركت فيه خمس فرق، وكان أكثر العروض من فصل واحد، تعالج جميعا موضوعات سياسية محلية وعربية.

أما الأطفال، فقد اهتمت الفرقة القومية للتمثيل اهتماما خاصا بهم، فهي تقدم لهم في كل موسم مسرحيات موجهة لهم خصيصا. وقد استطاعت الفرقة أن تنقل تجربة مسرح الطفل إلى خارج المدارس، وأن تعود الأطفال والشباب ارتياد المسرح. وقد بدأت المحاولات الأولى لكتابة مسرحية الطفل، بتقريب أجواء ألف ليلة على مستوى الأطفال وذلك بإعادة كتابة مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعة قفة» لألفريد فرج بحيث تلائم الأطفال، كما قدمت الفرقة «طير السعد» عام 1970، و«الصبي الخشبي» عام 1972، وكلتاهما يعتمد على الأسطورة ـ وقد أعدهما قاسم محمد، و«زهرة الأقحوان» عام 1975 من تأليف سعدون العبيدي، وعرضت عام 1976 مسرحية «جيش الربيع» التي أعدها مخرجها سليم الجزائري عن مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة» للكاتب سودراكا، أحد كتاب المسرح الهندي القديم. كما قدمت الفرقة مسرحية «علاء الدين والمصباح السحري» للكاتب الإنجليزي جيمز نورين.

وقد حرصت الفرقة على إنشاء علاقة مباشرة بينها وبين الأطفال، وذلك بالإصرار على الحضور والإنتاج في كل موسم. وكذلك عمدت إلى أخذ وجهات نظر الأطفال فيما تعرضه عليهم.

القسم الثالث

المسرح في الخليج العربي

10 المسرح في الكويت

عرفت الكويت المسرح كنشاط تعليمي وتثقيفي عن طريق فرق المدارس، وبجهود فنان كويتي نذر نفسه منذ البداية لاستنبات المسرح في تربة الكويت وهو: حمد الرجيب.

كان الرجيب هو الحافز والمشجع للفنان الشعبي الكويتي محمد النشمي على أن يتخذ المسرح وسيلة للتعبير عن ذاته ومجتمعه، وذلك حين استدعاه ليكون ضمن فريق مدرسة الأحمدية الذي كان يعتزم التمثيل منافسة مع فريق المدرسة المباركية.

كان ذلك في عام 1940، وكانت فرقة تمثيلية قد سبقت فرقة الأحمدية إلى الظهور، هي فرقة المباركية، التي قامت عام 1938.

وقد كان مقدرا لمحمد النشمي أن يصبح من بعد نجما من نجوم النظرة الشعبية لفن المسرح، فقد قدم في الأعوام ما بين 1956 ـ 1960 عشرين مسرحية بينها واحدة فقط كتبت سابقا على العرض، وهي مسرحية: «تقاليد» لشاب من هواة المسرح ومريديه سوف يلمع اسمه من بعد وهو: صقر الرشود.

وكانت عملية التأليف الارتجالي هذه تأخذ الشكل المألوف لدى فرق الارتجال في أنحاء العالم

العربي، وفي العالم كله عبر القرون. إذ يعثر فنان ما، قد يكون قائد فرقة مسرحية، أو أحد ممثليها، أو أحد المعجبين الملتفين حولها ـ يعثر على فكرة ما، تمثل موضوعا مهما، وعادة ما يكون هذا الموضوع منتزعا من الواقع، ثم يأخذ الفريق كله في دراسة إمكانات الفكرة، وقد يطورها أو يعدل فيها، ثم يضع لها الشكل الدرامي المناسب، وتأتي من بعد، عملية التقطيع إلى فصول ومشاهد، ثم توزع الأدوار على من يظن فيه القدرة على أدائها، فيعطى سطورا بعينها عليه أن يرددها ـ وذلك حفظا لقوام المسرحية من الانهيار ـ ويترك الباقي للفنان، كي يجرب فيه قدرته على الإبداع الفوري، استجابة لحاجات نفسه، أو مجاراة لاتجاه لدى جمهور ليلة معينة، أو لأنه عثر بمحض المصادفة على ما يمكن إضافته فورا إلى شكل النص المعروض في تلك الليلة.

وواضح أن هذا اللون من التأليف هو جهد جماعي، قد يبرز فيه صاحب الفكرة أو واحد أو أكثر من الذين شاركوا في تجسيدها مسرحيا. وقد كان محمد النشمي نجم هذه العروض الارتجالية، وعن طريق جهوده التي استمرت حتى عام 1957، عرفت قطاعات عريضة من أهل الكويت فن المسرح، الذي جعل يتسرب عن طريق محبب لكل الناس، وهو الكوميديا، والكوميديا الشعبية على وجه الخصوص، ويحفر لنفسه مجاري عميقة في نفوسهم وحياتهم حتى انتهى الأمر به إلى أن أصبح عادة اجتماعية من الواجب إرضاؤها.

وكما سلفت الإشارة، فإن شكل المسرح المرتجل قد ظهر في كثير من البلاد العربية والغربية على حد سواء. وكان له أثر عميق من بعد، في فن المسرح المكتوب. ذلك أن الكوميديا الشعبية الإيطالية التي عرفها العالم قرونا طويلة منذ عهد النهضة، قد حفرت قنوات عميقة في فن الكوميديا المكتوبة الأوروبية، وتسربت إلى موليير، أعظم كوميدي شهدته أوروبا في عهد النهضة، كما تسربت إلى صنوه العظيم: شكسبير في بعض كوميدياته، وكان لها أثر واضح في فن برناردو شو في قرننا هذا.

كذلك كان الحال في المسرح المرتجل في مصر، الذي قدمه فنان مسرحي سوري مغمور اسمه جورج دخول إلى مصر، فكان له من بعد أثر كبير في إظهار كوميديات الكسار القائمة على أساس قوي من فن الارتجال،

وكوميديات الريحاني وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم، واستمر تيار الكوميديا الشعبية دافقا حتى الآن في أشكال مختلفة، والشيء نفسه نجده في كل من الجزائر والمغرب.

أقول هذا الكلام كي أضع جهود محمد النشمي في وضعها الصحيح. ذلك أن ثمة ميلا يقوم في كل مكان ـ في الكويت وفي مصر وفي بلاد أخرى ـ إلى الغض من شأن العرض المسرحي القائم على الارتجال، باعتباره لا يدخل ضمن دائرة المسرح الجاد.

ومن يرون هذا الرأي يميلون إلى اعتبار المسرح المكتوب وحده هو الجدير بالتقدير. غير أننا لو دققنا النظر فيما كان يفعله محمد النشمي في الكويت لوجدناه يحرث الأرض المسرحية ويبذر فيها الحب ويتعهد النبت، ويضمن له الإقبال العريض من الجماهير. وهذه خدمة ينبغي تقديرها مضاعفا في بلد لم يعرف المسرح من قبل، ذلك أن الصعوبة هنا تصبح صعوبتين: شق الطريق، والسير فيه.

والنتيجة العملية لمسرحيات محمد النشمي التسع عشرة هي بزوغ فن المسرح الموجه إلى الجمهور العريض في الكويت، وتمخض هذا الفن عن نوع من العرض المسرحي يجمع بين النقد الاجتماعي ـ هدف الكوميديا الدائم ـ وبين العرض الترفيهي.

ومرة أخرى أقول إن هذه خدمة لا تقدر بثمن، ولولا سبقها إلى الوجود لما قامت للمسرح في الكويت قائمة.

ولو تخيلنا ماذا كان يمكن أن يحدث لولا جهود محمد النشمي، لكان الوضع كالتالي: مسرحيات تعليمية تقدم في المدارس، ويحضرها المعنيون من أقارب الطلبة ومن المشرفين عليهم، ثم مسرحيات أدبية أو «تاريخية» أو «وعظية» تقدمها جماعات الهواة في الأندية، ولا يحضرها أيضا إلا المعنيون بهذا اللون من المسرح، وهم بالطبع قلة.

لقد ضمن النشمي للمسرح الكويتي شهادة ميلاد معتمدة من الشعب أولا، وليس من الجهات الرسمية ذات الاختصاص. وبهذا أمن للمسرح الكويتي ولادة شرعية.

إلى جانب جهود محمد النشمي وزملائه من أعضاء فرقة المسرح الشعبي، ينبغي أن يذكر جهد حمد الرجيب الذي كان بروميثوس الكويت، أخذ قبسة

من نور المسرح وأهداها إلى قومه، وساعد على أن تطول لها حياة في البلاد، وذلك بالتأليف للمسرح أو بمشاركة الغير في التأليف، أو بالتمثيل أو بالإخراج.

وينقل الدكتور محمد حسن عبدالله، في كتابه الشامل عن المسرح في الكويت: «الحركة المسرحية في الكويت: رؤية توثيقية ودراسة فنية» ـ ينقل عن مجلة رسالة النفط ـ عدد مارس 1961، وبقلم واجد روماني ـ أن حمد الرجيب هو أول هاو للمسرح في الكويت، إذ أسهم في تمثيل مسرحية «إسلام عمر» التي قدمت عام 1938، وقام فيها بدورين: دور امرأة اسمها فاطمة ودور سراقة.

ثم توالت في العام ذاته المسرحيات، تقدمها فرق المدارس في العطلة الصيفية، فشهد ذلك العام مسرحيات: «هاملت» و«المروءة المقنعة» و«في سبيل التاج» و«فتح مصر». وقد قام حمد الرجيب بالإشراف على هذه المسرحيات جميعها وكان من ضمن ما يقدم عطاء لفن المسرح الوليد ـ إلى جانب الإخراج والتمثيل ـ صناعة الماكياج والديكور، كما ألّف بالاشتراك مع الشاعر الكويتي المعروف أحمد العدواني مسرحية «مهزلة في مهزلة». وألّف من بعدها ـ منفردا ـ مسرحية «خروف نيام نيام»، وظل يدعم المسرح من جميع السبل حتى حدود عام 1961، حين قدم له المسرح الشعبي مسرحية: «من الماضي».

وقد أوفد حمد الرجيب إلى مصر، لدراسة فن المسرح في معهدها العالي وذلك في عام 1948، وعاد منها في عام 1950، مسلحا بنظرة علمية وعملية في المسرح، ومن ثم نراه يتجه إلى تأصيل المسرح في بلاده على أسس متينة. ولم تلبث الحياة المسرحية أن عرفت السبيل إلى طريق التقدم، فقرر مجلس المعارف إنشاء دار حديثة للمكتبة ملحق بها قاعة للمحاضرات ومسرح للتمثيل. كما تقرر تكوين فرقة للتمثيل في كل مدرسة وتكوين منتخب من المدارس للتمثيل باسم فريق المعارف، وفرقة من المدرسين[1].

وقد قدم «فريق المعارف» مسرحية «عدو الشعب» على مسرح الأحمدية، وقدم فريق الأحمدية مسرحية: «غزوة بدر الكبرى».

كذلك شجع حمد الرجيب ترجمة المسرحية العالمية إلى العربية، فأعان في عام 1957 محمود توفيق على نشر ثلاث مسرحيات لموليير ترجمها إلى

العربية. كما ظل على علاقة متصلة بالحركة المسرحية في مصر ومن أقطابها المعروفين أستاذه: زكي طليمات. وكان الرجيب قد عين في عام 1954 في منصب مدير الشؤون الاجتماعية والعمل، ثم وكيلا لوزارة الشؤون عام 1962، وبهذا أعطى رجل المسرح الأول في الكويت الرغبة والقدرة على التنفيذ في وقت واحد.

لم يطل الأمر بحمد الرجيب حتى مد جسورا للكويت مع الحركة المسرحية في مصر، فبعد زيارتين للكويت قام بهما الأستاذ زكي طليمات، وأثار فيهما انتباه الرأي العام ـ والمثقفين خاصة ـ إلى المسرح وضرورته اجتماعيا وفنيا، وإلى الدور الحضاري والتحريري الذي لعبه، ويلعبه دائما في حياة الشعوب، خاصة تلك التي تقبع فيها المرأة حبيسة جدران منزلها ـ بعد هاتين الزيارتين، استقدمت الكويت الأستاذ طليمات للإقامة بها، والعمل على النهوض بفن المسرح فيها، فأنفق في هذه المهمة عشر سنوات طوال تبدأ من 1961.

شهدت هذه الفترة قيام فرقة المسرح العربي عام 1961، وكان طليمات قد دعا إلى قيام هذه الفرقة في تقريره إلى وزارة الشؤون عام 1958، وحدد مهمتها ومجال عملها في حديث أدلى به لمجلة «حماة الوطن» في 15 يونيو 1961، إذ رأى أن فرقة التمثيل العربي ستقوم بمهمة مختلفة عن المسرح الشعبي الذي كان قائما في البلاد منذ 1956. فبينما المسرح الشعبي يخاطب الجمهور الكويتي بلغته، وعاداته وتقاليده، ومجريات حياته القائمة، فإن على فرقة التمثيل العربي إحياء أمجاد العروبة واستخراج العبرة من تاريخها ليتبصر بها الشباب الصاعد، هذا الشباب الذي يجب أن يربط بين حاضره وماضيه.

وقد كونت فرقة المسرح العربي على أسس علمية معروفة، فجرى جلب المواهب إليها عن طريق الإعلان العام، وكان بين المتقدمين امرأتان هما مريم الصالح، ومريم الغضبان ـ فكانتا أول امرأتين تقفان على خشبة المسرح في الكويت. وجعل طليمات يدرب أفراد الفريق جميعا، المشارك منهم في التمثيل وغير المشارك، وأنشئت لجنة ثقافية للفرقة وجعلت لها مكتبة، وبهذا استكملت الفرقة الشكل العلمي المعاصر والمعترف به في عالم المسرح.

وقد قدمت الفرقة من خلال مواسمها المختلفة وفي عهد زكي طليمات مسرحيات من الأدب المسرحي العربي في مصر وهي «صقر قريش» لمحمود تيمور (1962/3/18) ومسرحية «فاتها القطار» من فصل واحد لتوفيق الحكيم (1962/6/19)، وقدمت معها مسرحية أخرى من فصل واحد أيضا للمؤلف نفسه وهي «عمارة المعلم كندوز». وفي 1962/12/20 قدمت الفرقة مسرحية «ابن جلا» لمحمود تيمور، وفي 1963/2/19 قدمت لمحمود تيمور مسرحية أخرى هي «المنقذة».

وفي عام 1963 قدمت فرقة المسرح العربي أول مسرحية كويتية وهي «استأرثوني وأنا حي» كتبها سعد الفرج، وأخرجها طليمات، وقامت بالدور النسائي فيها: مريم الغضبان، وكان بقية الممثلين من الكويتيين، فهي بهذا أول عمل مسرحي كويتي تأليفا وتمثيلا.

وفي عام 1964 قدمت فرقة المسرح العربي أول مسرحية كويتية خالصة تأليفا وتمثيلا وإخراجا، إذ أخرجها حسين الصالح، واسم المسرحية «عشت وشفت» وسأناقش المسرحية في مكان آخر من هذا الفصل.

وفي ذلك العام أيضا، أنشئت مؤسسة المسرح والفنون، استجابة لرغبة أبداها طليمات في تقريره، وإقرارا أيضا لرغبة تقدم بها كل من الأستاذين عبدالعزيز محمود ومحمد همام الهاشمي بتاريخ 59/6/1، وهو تاريخ سابق على تقرير طليمات.

وقد اقترن إنشاء هذه المؤسسة بتخلي وزارة الشؤون عن الإشراف على فرقتي المسرح العربي والمسرح الشعبي (وكان الأخير قد ألحق باختصاص الوزارة في عام 1957)، ومن ثم انتقل طليمات إلى هذه المؤسسة مشرفا على المسرح العربي ومركز الفنون الشعبية، الذي كان قائما من قبل، فنقل هو الآخر لإشراف المؤسسة.

وإلى جوار هذا كانت فرقتان مسرحيتان أخريان قد ظهرتا إلى الوجود وهما فرقة «الخليج العربي»، وفرقة «المسرح الكويتي». وبهذا أصبح في الكويت أربع فرق مسرحية هي: العربي والشعبي والخليج والكويتي، وكل منها أشهر في عام 1964 كجمعيات ثقافية، ونظم القانون طريقة إدارتها، ومنح كلا منها دعما ماديا قدره ثمانية آلاف دينار وأخذت هذه الفرق تتنافس فيما بينها، مما جعل نبض الحياة يسمع في المسرح الكويتي.

كذلك قام في الكويت مركز للدراسات المسرحية في أواخر عام 1965، التحق به من بين المائتين الذين تقدموا لاختباراته ثلاثون طالبا وطالبة، أكثرهم من الكويت وبعضهم من إمارات الخليج. وقد منح المركز الفتيات مكافآت مالية تشجيعية، وكانت الدراسة فيه مسائية، ثم تحول المركز إلى معهد للمسرح، وذلك عقب أن أسند إلى وزارة الإعلام شؤون فنون العرض كلها، من إذاعة صوتية ومرئية ومسرح في 1967.

وفي عام 1972، استقدمت الكويت كاتب هذا الكتاب للنظر في أمر الحركة المسرحية ككل، ولفحص شؤون معهد المسرح على وجه الخصوص.

وقد أوصى التقرير الذي رفعه الكاتب إلى الوزارة بضرورة تحويل معهد المسرح من مرتبة المدرسة الثانوية إلى مرتبة المعهد العالي المناظر لكليات الجامعة.

كذلك أوصى بضرورة وضع مادة «المسرح» في مناهج قسم اللغة العربية بجامعة الكويت، ليتأصل الإحساس المسرحي في أكثر من مكان، ولا يقف المعهد معزولا عن الاتجاهات الثقافية العامة.

وقد أخذ بهذه الوصية بالفعل وقام المعهد العالي للفنون المسرحية في عام 1973 وصدر في مارس 1976 مرسوم أميري بإنشاء المعهد، وحدد مهماته، وقصر القبول فيه على حملة شهادة الثانوية العامة، وجعلت مدة الدراسة أربع سنوات.

وقد تخرجت الدفعة الأولى من طلبة المعهد في يونيو 1977.

هذا وقد استقطب المعهد منذ سنواته الأولى نجوم المسرح المصري، بين ممثلين ومخرجين ودارسين لفن المسرح، كان بينهم المخرجون: أحمد عبدالحليم وكمال يسن وفاروق الدمرداش، وكرم مطاوع وسعد أردش، ومن دارسي المسرح فؤاد دوارة والدكتور أمين العيوطي، والدكتور إبراهيم سكر.

تقدمت الإشارة إلى أول مسرحية كويتية يكتبها مؤلف من الكويت وهي مسرحية «عشت وشفت»، للكاتب سعد الفرج، التي أخرجت عام 1964.

يقول الكاتب في معرض تقديم النص المطبوع لمسرحيته ـ وهو نص جرى تحويله من العامية الكويتية إلى لغة فصحى تميل إلى التقعر في أكثر من مناسبة ـ إنه يقدم «عشت وشفت» وقرينتها «دقت الساعة» اللتين ضمهما كتاب واحد، وهو يعرف تماما أنه لا يقدم عملا مسرحيا كبيرا، بل عملا

رائدا، عرف نجاحا جماهيريا. ثم يشير إلى صعوبة - وضرورة - نقل النصوص المطبوعة التي يعتزم طبعها إلى اللغة الفصحى، لأن هذا وحده، وليس التسجيل الصوتي أو المرئي، هو الذي يضمن لها البقاء.

وليس هنا مجال بحث مشكلة العامية والفصحى في المسرح خاصة، وفي الأدب بصفة عامة، وإنما تكفي الإشارة إلى أن جزءا من الرتابة، وفقدان الحيوية اللذين يسودان النص يمكن رده إلى هذه الترجمة إلى لغة عربية مسرفة في الوقار، اتخذت وسيلة لتصوير بيئة شعبية فلاحية، أفرادها لا يرقى أكثرهم تعليما إلا إلى مستوى الثانوية العامة.

والمسرحية تصور الصراع بين ثلاثة أجيال من البشر حول مفهوم التقدم: يراه أبو فلاح، الوالد، في الاستمساك بالقيم الموروثة والمجربة، ويراه ابنه فلاح في مجاراة روح العصر، والأخذ بالأسلوب الحديث في العيش حتى ليجبر زوجته «وضحة» على أن تلبس اللباس العصري وتغشى وإياه دور السينما. ويجده الابن الأصغر سالم في تلقي العلوم الحديثة.

ومن خلال هذا الصراع بين القديم والجديد، يرسم لنا المؤلف صورة لا بأس بها لشقاء الناس في ظل الريف الكويتي، وقسوة الحياة عليهم، وضنها بالرزق، ويسجل بعض العادات الشعبية مثل قراءة القرآن على الماء يشربه المريض من بعد فيشفى... الخ. ثم يدير صراعا مقبولا بين القديم والجديد ينتهي بانتصار الأخير فيذهب حسين، ابن سالم، إلى المدرسة ليتلقى العلوم الحديثة ويردد حمود، أحد شخصيات المسرحية الثانوية، دون أن يشعر عبارة جاليليو المشهورة حين ضرب الأرض بقدمه وهو نزيل السجن وقال: «ولكنها تدور»، يقول حمود ردا على سؤال من الحفيد حسين عن حقيقة دوران الأرض: «نعم تدور. تدور غصبا عن جدك».

ومن خلال الحاجز الزجاجي السميك الذي حبست اللغة الفصحى وراءه شخصيات المسرحية وأحداثها، يمكن للناقد البصير أن يتبين ملامح عمل مسرحي متوسط القيمة، ويفهم لماذا كان له كل هذا النجاح في نصه العامي. فالشخصيات والأحداث والمشكلة التي تطرحها المسرحية منتزعة جميعا من واقع معيش، وهو لهذا قريب جدا من وجدان جمهور يقظ متطلع لأسباب التقدم كجمهور الكويت.

أما مسرحية «دقت الساعة» (1966) فلعلها أقل قدرا من سابقتها، لأنها

تكلف نفسها عبء استكشاف المستقبل، فتصور الكويت وقد جف نفطها عام 2000 فوجد أهلوها أنفسهم أمام خيارين: إما الهجرة وإما الموت. والمسرحية تعالج هذا الموضوع الخطير معالجة مسطحة بها كثير من السذاجة، فهي تتصور أن أهل الكويت لن يكون أمامهم إلا الرجوع إلى حرف الماضي المضنية القليلة العائد، مثل الغوص، وبيع الماء وما شاكلهما، أو الهجرة عن البلاد، ولا تحسب حسابا لما يمكن أن يكون قد حققه أهل البلاد من تقدم عن طريق الصناعات المصاحبة للبترول، وعن طريق الاتجار الواسع النطاق الذي يؤهلهم له موقع الكويت الفريد، وعن طريق المتاجرة بالعملة والاستثمار في داخل وخارج الكويت بشتى صنوف الاستثمار.

ولعل مرد هذه السذاجة في النظر إلى المستقبل راجعة ـ جزئيا ـ إلى رغبة الكاتب المخلصة في أن يحذر مواطنيه، من خطر الاستسلام إلى حياة الرغد والنعمة التي يغوصون فيها إلى قمم رؤوسهم، فحرص على أن يجيء التحذير بشكل ردة تامة إلى الوراء.

غير أن التسطيح يرجع ـ أيضا ـ إلى أن الموضوع أكبر وأكثر تعقيدا من قدرة الكاتب على العلاج الدرامي المناسب والمقنع.

ينتقل التأليف المسرحي نقلة واضحة إلى الأمام حين نقرأ أو نشاهد أعمال الكاتب والمخرج المسرحي صقر الرشود، الذي كتب مسرحيات «أنا والأيام»، (1964) و«المخلب الكبير» (1965)، و«الطين» (1965) و«الحاجز» (1966)، قبل أن يشارك صديقه وزميله في الفن المسرحي، الكاتب عبدالعزيز السريع، كتابة بعض من أهم ما قدمت فرقة مسرح الخليج من أعمال.

كان الرشود قد كتب مسرحيتين من قبل، أولاهما: «تقاليد»، المسرحية المكتوبة الوحيدة بين مسرحيات المسرح الشعبي المرتجلة الأساس، وقدمت 1960. وفي العام التالي كتب الرشود مسرحيته الثانية: «فتحنا».

ومن الملخص الذي كتبه صقر الرشود بنفسه لأحداث المسرحيتين، نجد أنهما تتعرضان لموضوعين مهمين من واقع حياة الكويتيين. الأولى تحكي عن الصراع بين الكويتي الذي طرأ عليه الغنى، وهو بلا حسب ولا نسب، يتقدم إلى أسرة فقيرة عريقة الأصل، طالبا يد ابنتها. وهو صراع ينتهي بانتصار الغني وفوزه بالفتاة الفقيرة العريقة.

أما المسرحية الثانية، فقد عالج فيها صقر الرشود موضوع تفكك الأسرة

في الكويت المعاصرة، فقدم أسرة كويتية الأم فيها تؤمن بالزار ومزاياه العلاجية، وتكلف زوجها نفقات باهظة في إقامة حفلات الزار. والابن الأكبر لهذه الأسرة فاشل في دراسته وفي حياته العملية من بعد. والابن الأوسط هو الوحيد الذي يسعى إلى أن يبني نفسه ويصنع مستقبله، بينما تقبع الابنة حبيسة جدران البيت وسجون التقاليد.

ثم يحدث أن يضرب الابن الأكبر أباه، ويسرق أمواله ويهرب إلى خارج البلاد لينفقها على ملذاته وعلى إخوان السوء، حتى يفلس ولا يجد من يرحمه إلا طالبا كويتيا يدرس بالخارج يدفع عنه ثمن تذكرة العودة إلى الكويت.

ويعود الابن الضال ليجد أمه قد فقدت بصرها كمدا، عقب هرب الابن ووفاة الأب. ويجد الابن الأوسط يعمل من أجل إنقاذ أسرته. وحين يعود الضال، تائبا، نادما، يعود البصر إلى الأم وتنتهي أحداث المسرحية.

ونلاحظ على الفور أن الأحداث في المسرحيتين تدور حول محور واحد، هو: الأسرة وما طرأ عليها من مشاكل بعد ظهور النفط، وما جره الثراء المفاجئ على الأسرة الكويتية من مشاكل، وما أحدثه في قيمها الاجتماعية والأخلاقية من اختلال.

وسنجد صقر الرشود في مسرحيته التالية: «المخلب الكبير» (1965) لايزال مشغولا بهموم الأسرة الكويتية المعاصرة، وخاصة هموم النساء فيها عامة، والبنات على وجه الخصوص.

و«المخلب الكبير» هو موضوع لوحة معلقة على جدار إحدى الغرف التي تسكنها عائلة أبو خليفة، وهي تصور قطا أسود يضرب بمخلبه حمامة بيضاء. والرشود يستخدم هذه اللوحة كنوع من التعليق على ما سوف يتوالى في المسرحية من أحداث.

إن القط يرمز إلى البطش، والحمامة البيضاء ترمز إلى ضحايا هذا البطش من الأبرياء. وبالمسرحية رمز آخر مألوف في عديد من الأعمال المسرحية والسينمائية وهو: الطير المسجون في قفص.

يمثل جانب البطش في المسرحية أب غليظ الطبع، قاسي الفؤاد هو أبو خليفة، كما يمثله أيضا ابنه خليفة الذي لا يقل عن أبيه قسوة ولا تعنتا.

والأب ثري وبخيل ومتدين متزمت في دينه، لذا نراه يصر على أن يزوج

ابنته منيرة الغضة الإهاب من عجوز في سن أبيها، لأنه متدين مثله، بينما ينكر على ابنته محاولاتها الحصول على موافقته على الزواج ممن تحب، وهو ابن عمها ناصر.

وتحاول الأم «سارة»، أن تساند طلب ابنتها، ولكن محاولاتها تذهب أدراج الرياح. ذلك أنها هي نفسها إحدى ضحايا المخلب الكبير. وهي ضعيفة بإزاء زوج يرى أن لا حق لأحد من أهله بنتا أو ولدا أو زوجا في أن يأبى الانصياع إلى رغباته، ولذا فإن الأب يستأثر بالسلطة كلها ويقع في صراع دائم مع أولاده وزوجته. يتهمهم بالكفر والطمع، والرغبة في قتله بالسم حتى يرثوا ما عنده من آلاف الدنانير.

ويقوم في المسرحية صراع يصل إلى حد استخدام المسدس، يصوبه الأب نحو ابنه، الذي طرده من البيت ولكنه عاد مصرا على أن يبقى فيه، رغب الوالد أم اعترض.

وينتهي هذا الصراع حين تضغط البنت - منيرة - زناد المسدس فيقتل أخاها خليفة، وتنتهي أحداث المسرحية على نغمة حزينة مؤسية.

ويلفت النظر في المسرحية تلك الصورة المؤثرة التي يرسمها المؤلف ببراعة، لأحوال المرأتين وشدة وطأة القهر عليهما. إنه ينشئ علاقة تماثل بين قهر الوالد والأخ الأكبر لهما، وبين مخلب القط الذي ينشبه في حمامة بيضاء. وهو يعرض حالة الزواج غصبا عرضا إنسانيا عطوفا، تكون من نتيجته أن تبرز منيرة، الابنة المقهورة، بروزا مقنعا، يجند لها عواطفنا وإحساساتنا.

ويوازن رشود صورة القهر الذي يصبه الرجال على المرأتين، بصورة أخرى أكثر تفهما وعطفا، هي صورة الأخ التالي لخليفة، واسمه وليد، وهو متفهم لمشاكل أسرته، وخاصة منيرة، التي له وحده تفتح مغاليق قلبها.

والمسرحية بعد هذا تفعل ما كان يفعله كتاب المسرحية المعاصرة لكي يغنوا أعمالهم الواقعية، فتراهم يتخذون وسيلة الرمز المركزي أداة لإغناء المسرحية الواقعية المحدودة الأعماق، بحكم نوعها وطريقة علاجها للأحداث - يغنونها برمز مركزي يلخص المسرحية ويعلق عليها. فعل هذا أبسن في مسرحيات مثل «بيت الدمية» و«البطة البرية»، وفعله تشيخوف في: «بستان الكرز» وفي «طائر البحر»، وفعله برنارد شو في «بيت القلوب المحطمة».

ويبدو من تصفح أعمال الرشود المقتبسة والمكوتة أنه اطلع اطلاعا بارزا على أدب الغرب المسرحي، وأفاد منه في أعماله.

وفي المسرحية التالية «الطين» (1965) وهي في نظري أقوى أعمال صقر الرشود، يعالج الكاتب أيضا مشكلة النساء الشابات بإزاء الرجال الطاعنين في السن.

فهذا هو الرجل العجوز فهد، قد تزوج من شابة من سن ابنته، اسمها وفاء. بينما تزوجت ابنة فهد المسماة مريم ـ وهي دميمة الخلقة ـ من شاب وسيم تتمناه كل البنات زوجا. تزوجها طارق ـ وهذا اسمه ـ طمعا في مال أبيها. ومريم تعلم هذا، وتعرف أنها اشترت لنفسها زوجا، وأن هذا الزوج لا يحبها، ولكنها تصبر عليه، وتحبه، ولا تريد فراقه.

ويحدث من بعد ما يحدث عادة لزوجة شابة قد تزوجها رجل يسعى إلى القبر فتحب الزوجة طارق وتقضي معه الليالي. ويروح هو ـ من جانبه ـ يحرض الزوجة على أن تقتل زوجها بالسم البطيء، ليخلو لها وجه عشيقها، ولعلهما إذ ذاك يتزوجان.

غير أن وفاء ـ الزوجة الشابة ـ ترفض الانسياق في هذا التيار، وتسدر فيما كانت تفعله من قبل من عشق لسائقي سيارات زوجها، وغيرهم من الرجال، وتنبذ طارق وترفع رأسها متحدية إياه، مذكرة له بأنها إنسانة ذات ضمير. وفيما يهددها بإفشاء أسرارها لزوجها ولأبيها معا، يناديها زوجها من الطابق العلوي فتذهب إليه وهي تتسخط، ويخلو الجو لمريم لتصرح لزوجها بأنها تعلم بما يدور بينه وبين زوجة أبيها. ويتعاتبان طويلا، وتعترف مريم بأنها لاتزال تحبه، رغم ضربه إياها، ولكنها لا تقبل أن يخون هواها مع زوجة أبيها. ولا ترضى للأب بأن يتلوث شرفه على كبر.

وفجأة تنزل وفاء إليهما وتعلن أن زوجها قد مات. مات منتحرا ومن ثم تغادر وفاء البيت، غير مترددة، وتترك طارق تحت رحمة شخصية تلفت الانتباه هي شخصية رجل عجوز اسمه مرزوق، كان يعمل في خدمة الأسرة من زمن بعيد ـ خدم والد فهد، وخدم فهد من بعد، فله نوع من الولاية على الأسرة. وهو يكره طارق ويسائل وفاء إن كانت قتلت زوجها كما أوصاها الشيطان طارق.

ومرزوق هذا هو صوت المسحوقين الذين يموتون من الكد والشقاء، كي

يثري أناس غيرهم على حسابهم. كمايقول هو: إنه يعطي الغير السميذ، فيعطونه طينا يسدون به حلقه. وكلما حاول أن يحصل لنفسه على سميذ، تحول السميذ إلى طين. لغيره الثراء والجاه، والبيوت المبنية ـ بناها هو وأبوه وغيرهما من الكادحين ـ وله ولأمثاله الطين. ومن ثم عنوان المسرحية.

وبفضل هذه الصرخة الحرى، التي تفيض شكاة وأسى من أجل مرزوق وأمثاله، ترتفع المسرحية درجات كثيرة في سلم التعبير. إنها تتناول بالنقد اللاذع أحوال السادة. وتفضح ظلمهم وتعطي الفرصة للمسحوقين كي يسمعوا العالم أصواتهم. وحين يموت فهد يقول مرزوق لابنته مريم في سخرية لاذعة: عظم الله أجرك. ليس من أجل أبيك، ولكن من أجل طارق الذي فقدته منذ الآن.

ومرزوق لا يخفي كرهه لطارق ولا حنقه على مخدومه فهد، الذي مات فلم تنفر له عروق مثلما نفرت عروق أبيه وهو في الطوفة في البحر.

وتنتهي المسرحية والظلام يطبق على مرزوق وهو يهدر غضبا ويتقزز أسى، مخاطبا جثة فهد: الآن تسكت أنت وأتكلم أنا. لماذا تغير أنت الدنيا؟ أهي تسيروفق إرادتك؟ بلى. هي تفعل ذلك لأنك فوق وأنا تحت. وأنا منذ الآن صاعد إليك.

شخصية مرزوق هذه تذكرنا بأساها ولوعتها بشخصية «الطواف» في مسرحية نعمان عاشور «عائلة الدوغري»، كما تذكرنا بشخصية الخادم العجوز في «بستان الكرز» الذي يطبق عليه ـ هو الآخر ـ البرد والوحدة، وتوصد عليه الأبواب، بعد أن ترحل الأسرة المنحلة عن المكان.

ويلفت النظر في المسرحية إلى جوار شخصياتها المرسومة بعناية ودقة، ذلك الحياد الفني الذي يشي دائما بالنضج لدى الكاتب. فهو يعرض قضية وفاء عرضا عطوفا، لأنها ـ في نظره ـ ضحية للمجتمع، وليست امرأة ساقطة، كما يسارع البعض إلى اعتبارها، هي وأمثالها من ضحايا الزواج غصبا، ممن يضطرون إلى أن يسلكوا الطريق الذي سلكت. وصقر الرشود لا يدافع عن وفاء، وإنما ينظر بعمق إلى دوافع سلوكها فيدين الدوافع ولا يقبل نتائجه.

وفي مسرحية «الحاجز»، (1966) يعالج رشود موضوع صراع الأجيال الذي يدور في المسرحية بين أب وأم تقليديين من جهة وبنتين وأخ لهما من

جهة أخرى. الأبوان يتمسكان بالتقاليد. بالمجتمع النصفي، الذي تنعزل فيه المرأة عن الرجل، وتتلقى أوامرها منه. والأب هنا يسعى إلى تزويج ابنته من ابن أخيه صالح، بينما الابنة ـ مريم ـ تحب شابا آخر اسمه علي.

والصراع الذي يدور بين الجيلين لا ينتهي إلى شيء محدد. كل ما يفعله النقاش الذي يدور بين الأب مبارك وابنه خالد يتمخض عن نتيجة هزيلة هي: اعتراف الأب بأنه إنما يؤيد زواج ابنته من ابن أخيه مراعاة للتقاليد وحسب، وخوفا من كلام الناس. وهو قول يرفضه خالد، ثم لا يستطيع من بعد ذلك أن يفعل شيئا.

والشيء ذاته تفعله مريم. فهي ترفض الزواج من صالح، وتبقى على حبها لعلي، ولكنها لا تثور أو تغادر البيت، وإنما تشغل نفسها بشيء تسميه إنتاجا، وهو صنع الفانلات الصوف عن طريق التريكو. وهي تسخر من أخيها ومن نفسها ـ ضمنا ـ حين تقول له: دع النضال غير المجدي مع أبيك وافعل مثلي: اشتر آلة حياكة لصنع الفانلات.

الجيل الجديد هنا يكتفي بالرفض ـ بالمقاومة السلبية، والجيل القديم يهتز في مواقعه شيئا ما ولكنه لا يسلم. ويبقى الحاجز في مكانه.

وبهذه النهاية المفتوحة تنتهي المسرحية. وهي في رأيي أقل جودة من سابقتها لأن بعضا من أبطالها يعزفون عن الدخول في صراع حقيقي، ويكتفون بالرفض، مما يجعل شخصياتهم أقل عمقا وإقناعا مما كان ينبغي أن تكون.

ومن كتّاب المسرح الكويتي البارزين: عبدالعزيز السريع الذي قدم للخشبة الكويتية خمس مسرحيات هي «الجوع» (1964 ـ 1965) و«عنده شهادة» و«لمن القرار الأخير» و«فلوس ونفوس» (1969 ـ 1970) و«ضاع الديك» (1972 ـ 1973).

و«الجوع» تتحدث عن مشاكل كويت ما بعد النفط، وتدور حوادث الفصل الأول فيها في أحد المقاهي، حيث نجد مجموعة من الشيوخ يلعبون النرد، ويتفكهون ويقطعون الوقت في راحة واسترخاء، بعد أن كانوا يكافحون كفاح الأبطال من أجل رزق قليل يأتيهم من البحر. ولما توافرت لهم أشياء كثيرة غير لقمة العيش فقدوا اللذة في الصراع مع الحياة، وقعدوا يعيشون على الهامش وهذه ـ كما يقول عبدالله، ساقي المقهى المجرب «هذه مأساتهم. ما

عندهم استعداد لأبعد من لقمة العيش، وأمل اللحظات التي يعيشونها الآن: في المقهى أو تلك التي يتسلمون فيها إيجار البنايات، أو اللحظة التي يروح فيها بعضهم يتزوج من بنت صغيرة».

يلهو الكل في المقهى أو يتسامرون إلا واحدا منهم اسمه عبداللطيف، يتلفع بالصمت المطبق، رافضا الكلام، أياما متصلة. وعبثا يحاولون حمله على النطق بشيء ما، ونكتشف أن صمته ربما يرجع إلى فتاة عرفها، وأخذ يراها كل يوم في مجلسه من المقهى. والفتاة تحبه وهو لا يجرؤ على أن يبادلها الحب، لأنه غني وهي فقيرة، ولأن الحب في عرف المجتمع لابد أن ينتهي إلى الزواج. وهو على الزواج منها غير قادر، لأن أباه الغني القوي الشخصية، المسموع الكلمة قد قرر له أن يتزوج من بنت عمه بعد أن مات أبوها، وذلك كي يظل مال الأخ الراحل في الأسرة. فعبداللطيف - كما يصف نفسه - هو مصيدة للمال ليس إلا. وعبثا يحاول أن يفرض إرادته، فإنه إن تحدى أباه صار فارغا في نظر الناس، وإن وافق الأب على رأيه صار سخيفا في رأي نفسه.

وهذه هي مشكلته - مشكلة الضياع، وضعف الإرادة والقهر الذي يمارسه الجيل السابق على الجيل الشاب.

وفي الفصل الثاني تنزاح إلى الوراء مأساة عبداللطيف، لتظهر مأساة صديقه داود. ويبدو أن داود هذا قد جن في الفسحة الزمنية ما بين الفصلين الأول والثاني ونحن نراه في الفصل الثاني وقد خرج حديثا من المستشفى، ولكن الكل - بمن فيهم أصدقاؤه - يظلون ينظرون إليه على أنه مجنون.

أما مأساته فهي أن أباه يصر على ألا يزوج ابنته فاطمة إلا إذا تزوج أخوها داود قبلها وداود يصر على الرفض، لأنه لا يطيق أن يفرض عليه الزواج فرضا. وهو يلفت نظر أبيه إلى من تزوجوا غصبا من قبل - ماذا كان مصيرهم؟ أكثرهم أهملوا زوجاتهم وعاشوا حياة العربدة والضياع وأصبحت زوجاتهم كالمطلقات أو الأرامل.

وبين رفض الرجلين، تقف فاطمة حيرى، مضيقا عليها، وبلا أمل. إن أباها يرفض أن يزوجها من عبداللطيف الذي تقدم ذكره، لأن الشاب على غير وفاق مع أبيه ولا يملك إلا راتبه يتعيش منه، ويرغب في أن ينفق منه

أيضا على فاطمة بعد أن يتزوجها.

ويصر الأب على أن الراتب لا يكفي، وأن على عبداللطيف أن يتوافق مع أبيه قبل أن يتقدم للخطبة.

وخلال المسرحية توجه الشخصيات الرئيسية فيها النقد لتصرف الأب. الولد والبنت يشكوان من قسوته ويلومانه على أنه لا يظهر لهم حنان الأب ولا عطفه. فهو بالنسبة لهما ميت، كما ماتت أمهما من قبل.

وزوجة الأب تلوم زوجها على أنه لايزال يعامل أبناءه كما لو كانوا صغارا وتحثه على أن يزوج فاطمة.

ويحتدم النقاش بين الأب وابنه داود، فيلقي هذا في وجه الأب قنبلة متفجرة. يتهمه بأنه يتعمد عدم تزويج ابنته كي تظل بالبيت وتقوم بدور الرقيب على أخيها، خشية، أن يغازل هذا زوجة أبيه وهي شابة في مثل سنه.

ويصرخ الأب في وجه ابنه، متبرئا منه، طاردا إياه من البيت، مادام قد عصى أوامره.

ويخرج الأب فلا يبقى على المسرح في نهاية الفصل الثالث، إلا الأخ وأخته. وتتوسل الأخت إلى أخيها أن يتزوج، فإن صديقاتها قد أصبحن أمهات لثلاث وهي بعد عانس. ولكن الأخ يصم أذنيه عن دعاء أخته، ويغادر البيت وهو يقول لها: اعتبريني مفقودا... وخلاص... أنا مفقود.

الجوع الذي تشير إليه المسرحية جوع مادي ومعنوي معا. هو جوع العامل العراقي نعيم، الذي اقترض من «أبوعلي»، أحد الشباب الأغنياء في المسرحية، خمسة دنانير، وعجز عن ردها، فتناوله أبوعلي، باللسان اللاذع، ورفض أن يستمع إلى شكاته المؤلمة. ذلك أن كل دخله في الشهر هو ديناران أو ثلاثة ينفقها على خمسة أطفال وأمهم. وهو لهذا عاجز عن أن يرد الدنانير الخمسة.

وهو أيضا جوع فاطمة الشديد وحاجتها إلى أن تتزوج وتنجب البنين، وتصبح ربة بيت. وهو أيضا جوع أخيها إلى أن ينال عطفا إنسانيا يسمح له بأن يكون صاحب الرأي في تقرير مصيره.

وهو أخيرا جوع الأب وشرهه إلى السلطان، ورغبته المتقدة في أن يفرض إرادته على الجميع، لا راد لمشيئته من بين أفراد أسرته.

هذه مسرحية قدت من الواقع المر، وهي لهذا لا تهادن الواقع ولا تجامل المتفرج بالنهاية السعيدة. فالمشكلة المطروحة أخطر من أن تتناول بخفة، والنهاية السعيدة فيها - وما كان أيسرها على قلم عبدالعزيز السريع - هي بمنزلة خيانة للقضية، وللمتفرج، ولقلم وفن الكاتب.

ومن ثم يبقى الكل على حاله. الوالد طاغية، وزوجته تخضع لمشيئته كارهة، والابن يهرب، والبنت تبقى بالبيت لا مؤنس لها سوى الدموع.

في مسرحية «فلوس ونفوس»، وهي المسرحية التالية التي وصلت إلي من فن السريع، يرتاد الكاتب مشكلة الثراء المفاجئ وأثره على الناس في الكويت. فثمة أسرة يعمل كبيرها فراشا، وينفق بشق الأنفس على أسرته.

أما الزوجة في هذه الأسرة فلها أخ حاله غير حالها. هذا رجل قد أفاد من التثمين، - أي بيع العقار للحكومة بثمن مجز، لأن الحكومة ترى في شراء ذلك العقار نفعا لمشروعاتها - فأصبح من بعد غنيا، واقتنى السيارات، وارتدى وأهله أفخر الثياب، واستأجر الخدم والحشم.

ويفتح الستار في الفصل الأول عن الأم وهي تحادث أخاها. الأخ ينصح لأخته بأن توعز لزوجها بأن يبيع أخاها واحدا من البيتين اللذين يملكهما، كي يستخدم ثمن البيت في إصلاح حاله، بينما يفيد الأخ من بيع البيت فيما بعد بالثمن الغالي.

وتسمع الزوجة هذا العرض بأذن صماء. فهي امرأة شريفة مستقرة على قيم لا تغيرها ولو ملكوها الأرض كلها. وعلى رأس هذه القيم: الوفاء والإخلاص لزوج ذاقت حلو الحياة ومرها معه السنين الطوال.

وبالأسرة ابنة اسمها سارة وزوجها جاسم، وولدان: عبدالله وسالم. أما عبدالله فهو ناجح في دراسته وهو موشك على أن ينهي الدراسة الثانوية، بينما يتعثر أخوه في الدراسة، فيصبح موضع سخط أبيه.

وتسير حوادث الفصل الأول في المسرحية مترددة ما بين سخط الأب على فقره وتشهيره بأخي امرأته الغني، الطامع، إلى أن يحدث ما ظل الأب والأسرة وقتا طويلا ينتظرونه: يطلب بيت الأب للتثمين، فيأتيه المال من أوسع الأبواب.

وهنا تدخل الفلوس في صراع قاس مع النفوس. أما نفس الزوجة فلا تتغير أبدا. فهي من معدن ثمين. وأما زوجها فإن تصرفاته اللاحقة تثبت

أنه كان ساخطا وليس عفيفا. كان يتطلع إلى الغنى ويحسد أخا زوجته على غناه ويذمه على تصرفاته، ليس لفضل في الأب، وإنما لعجز عن بلوغ ما بلغ أخو الزوجة من مال وجاه ونفوذ.

وهو الآن يتندر على زوجته ويتعمد الإساءة إليها على اعتبار أنها متخلفة لا تملك ما يملك هو من مواهب للتلاؤم مع البيئة الجديدة. وهو يرغم الزوجة على أن ترتدي من الملابس الجديدة ما يثير الهزء بها. وهو يحظر على أحد أن يتلفظ بكلمة فراش في بيته الجديد، فهو يكره أن يذكره أحد بالماضي.

ثم تزداد مشكلة الأب تفاقما حين يقرر أن يتزوج من امرأة شابة يستوردها من القاهرة أو سوريا أو لبنان، ويصرح بهذا الأمر لأخي زوجته الذي يملي عليه النفاق أن يشجع زوج أخته في السر، ويعارضه في العلن، حرصا على مشاعر أخته، كما يدعي.

وتنهار الأم لدى سماع هذا النبأ، وتشعر بأنها قد غبنت غبنا شديدا. فهي على الفقر والغنى مضطهدة من زوجها، هدف لشطحاته، خاضعة لما يملي عليها من إرادة.

وحين يعلم الابن عبدالله بنبأ اعتزام أبيه الزواج يثور، ويذكر أباه بصبر أمه عليه أيام الفقر، فيرد هذا باتهام الجميع بأنهم يقفون ضده، لأنهم لا يريدون له أن يتمتع بحياته، ثم ينتهي الفصل الثاني وهو يقول في حسم: اسكت. اسكت. ما أحد شريكي في حلالي. أبغي أتزوج، ومن يقف في طريقي أدوسه. أدوسه بنعالي.

وتجري حوادث الفصل الثالث بعد أربع سنوات من الأحداث السابقة. لقد سافر الابن عبدالله إلى الخارج وعاد إلى بلاده ومعه شهادة و... زوجة أجنبية. أما الأب فقد تزوج بالفعل وأقام في بيت منفصل عن زوجته الأولى. وحين يعرف الأب أن ابنه عاد هو والزوجة الأجنبية، يأخذ في تأييده، ويضمه إلى صفه، بما يقدمه من عون وعطف حتى أن عبدالله ليقر ما فعله أبوه من زواج.

ويريد الزوج من بعد أن يبيع البيت الذي تسكنه زوجته الأولى، على أن تنتقل هذه لتعيش مع ضرتها تحت سقف واحد، فترفض الزوجة وتهدد باللجوء إلى القضاء ولكن الأب ثابت على رأيه، فهو ينبئ زوجته الأولى بأنه

أعطى البيت للدلال، ومتى جاء الشاري المناسب باع البيت، رضيت أم كرهت. أما أن يطلقها فهذا ما لن يفعله، فهو رجل يخاف الله وعلى هذا فلها ـ إن بيع البيت ـ أن تجد لنفسها مسكنا آخر.

وتنتهي المسرحية وعبدالله يدعو أخاه سالم، الذي وجده يقف إلى جوار أمه، أن يتعقل وألا يغاضب الأب طويلا، فما من فائدة ترجى من معاندته على أنه ـ إلى ذلك ـ قوي وغني وذو نفوذ، حتى أن عبدالله وخاله ليحسبان له الحساب.

ولا يسمع سالم نصح أخيه، فتنتهي المسرحية والأم تحتضن ابنها سالم، بعد أن يختفي عبدالله في ارتباك.

مرة أخرى نجد عبدالعزيز السريع أمينا لنفسه وفنه وقلمه. فما كان أسهل عليه أن ينهي مسرحيته نهاية سعيدة. ولكنه لا يفعل لأن الأمر جد لا يحتمل الهزل.

وهو ينظر إلى شخصياته جميعا نظرة واقعية، تعتمد المبدأ القائل إن الاقتصاد يحرك التاريخ ـ ومن ثم: الأفراد. وأحسن مثل على هذا هو موقف الخال من زوج أخته في حالي الفقر والغنى، وما ينتهي إليه موقف عبدالله، الذي كان يدافع عن أمه ويعتد بها قبل السفر إلى الخارج، فلما عاد ومعه زوجة أجنبية انفصل بواقعه الجديد عن واقع أمه ومال ميزانه نحو الأب القادر، الغني، الصارم، الذي يفعل ما يقول.

أما ما يصيب الأب نفسه من تحول فهو المثل الأعلى الذي يضرب لأثر الفلوس في النفوس.

ترى أهو تشاؤم من قبل السريع أم هو فرط إخلاصه للواقع ذلك الذي يدفعه إلى أن يترك نهايات مسرحياته مفتوحة هكذا؟

في مسرحيته التالية: «ضاع الديك»، وهي آخر مسرحية كتبها بمفرده، قبل أن يضم جهده إلى جهد زميله الكاتب المخرج صقر الرشود، يبحث السريع الواقع الكويتي وما يفد عليه من آثار خارجية، وما يتعامل عليه من مؤثرات محلية.

هذه أسرة كويتية أخرى تتكون من الأب المستبد والأم الخاضعة حينا، الساخطة أكثر الأحيان. أما سبب سخط الأم فيرجع إلى فعلة فعلها الأب من حوالي ثلاثين سنة مضت. كان في إحدى سفراته العديدة إلى الهند،

فتعذرت عليه العودة، واضطر إلى الإقامة بالهند مدة اتخذ لنفسه خلالها زوجة هندية اسمها تيريزا، وأنجب منها ولدا اسمه يوسف، ثم طلق الزوج امرأته من بعد، وتركها وابنها يوسف وعاد إلى الكويت يستأنف حياته مع زوجته الأولى.

ينكشف هذا السر للزوجة فتروح تسخط على زوجها وتحاول ابنتها فاطمة أن تعيد إليها الهدوء، فتذكرها بأن هذا عمل قد مضى عليه سنون طويلة، وما عاد يستحق الاهتمام ما دام زوجها قد رجع إليها.

ونعرف من بعد أن الابن يوسف، قد بحث عن أبيه حتى وجده، وكان طوال السنين الثلاثين الماضية يعيش مع أمه في لندن، فنشأ لا يعرف العربية، ومن ثم اضطرت أسرته إلى تعليمه لغته القومية. ويتعرف الوالد على ولده ويرحب به أفراد الأسرة جميعا عدا الأم التي ترفضه رفضا باتا.

ثم نتعرف على «أبوعبدالله»، أخي الأب وعم أولاده، الذي قدم ليعين أخاه على أن يستخرج جنسية لابنه يوسف، وبعد حديث طويل نوعا ما عن متاعب استخراج الجنسية والروتين الطويل الذي يحوطها، تدخل سارة، ابنة «أبوعبدالله»، تدخل مرحة، ضاحكة كالطاووس وبعد كثير من الهذر بين سارة، التي تسمي نفسها سوسو، وبين فاطمة التي ترفض أن تغير اسمها الرصين، تأخذ سارة في الرحيل وإذا بها وجها لوجه أمام يوسف، ذلك الإنجليزي الأزرق العينين الذي سمعت به!

وحين تراه الفتاة تبهر به، ويعبر هو الآخر عن إعجابه بجمالها.

وفي الفصل الثاني تلقي الأم إلى الأب - وهي تتسخط عليه وعلى أحواله، وتشكو سوء معاملته لها - تلقي إليه بنبأ يهتز له: أن يوسف يجلب إلى البيت صديقات له من الإنجليزيات المتبرجات لابسات الملابس الشفافة.

ويثور الأب ويتوعد ابنه بأن يلقي عليه - حين يراه - درسا في الأدب والأصول المرعية، فإن قبل فيها ونعمت وإلا فالطرد من البيت مصيره.

وتتأخر سارة في العودة إلى منزلها، فيقلق عليها سالم ابن الأسرة - يقلق عليها لأنه قد خطبها لنفسه وقرر الزواج منها. ثم يدخل يوسف فيقول للقلقين إن سارة كانت معه وأنها أوصلته بالسيارة إلى البيت. ثم يضيف قائلا لفاطمة وحدها إن سارة ألحت عليه مرات كثيرة سابقة في أن يجتمعا معا.

وتعرف الابنة فاطمة هذا السر، فتنتهز أول فرصة كي تنصح أخاها سالم أن يسرع بالزواج من سارة، فيقبل سالم النصيحة من فوره.

وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني، تعترف سوسو لابنة عمها فاطمة أنها تحب يوسف وأنها سلمت نفسها إليه، ثم يواجه الأب يوسف ويدور بينهما حوار حاد، يوافق يوسف بعده على أن يترك البيت ويسكن في الأحمدي، حيث يعمل. ثم يتفق كل من الأب وابنه والأم على أن يخطبوا سارة لسالم رسميا وتتعالى زغاريد الأم. ويفرح الكل عدا فاطمة التي تحاول نصح أخيها ـ لشدة دهشته ـ بأن يؤجل الزواج بعضا من الوقت.

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث يعرف سالم بالنبأ المفجع، فيثور ثورة عارمة ولكنه سرعان ما يتمالك نفسه ويدخل عليه يوسف ويقترح عليه سالم أن يتزوج من سارة فيرفض يوسف لأنه ـ ببساطة ـ لا يريد الزواج، ولأن ما تم بينه وبين سلوى كان برضاها وبإغراء منها. ويتلقفه الأب من بعد ويحدد له موعدا لزواجه من سارة الخميس القادم، وإلا فالقتل مصيره.

وفي المشهد الثاني من الفصل الثالث يتهيأ الجميع لعقد القران، ويأتي المأذون ولكن العريس يتأخر. ثم يعرف سالم من بعد أنه خدع أسرته جميعا، وترك لها ورقة كتب فيها: أنه مسافر لأنه لا يرغب في الزواج. وهكذا يضيع الديك...!

ومرة أخرى يترك عبدالعزيز السريع مسرحيته مفتوحة الخاتمة.

على أنه في هذه المسرحية قد حرص على أن تكون لها قصة واضحة المعالم، وعني بجانب الفرجة في مسرحيته إلى جانب الفكر، ومن ثم تقوم فيها مشاهد تدعو إلى الضحك، مثل المشهد الذي يظهر فيه يوسف ـ لأول مرة ـ ويحاول أن يتحدث بعربية مهشمة، تعلمها على أيدي أخيه سالم وأخته فاطمة.

وضاع الديك ـ بعد هذا ـ هي نقد للمساوئ الأساسية في المجتمع الكويتي: تسلط الأب، وانكسار الأم، وتمرد الأولاد، ثم هذه الظاهرة المقلقة التي أخذت تظهر مع انفتاح الكويت على العالم وهي: ظاهرة التزوج من غير الكويتيات.

والمسرحية تدين هذا السوء كله، إدانة درامية، لا خطابة فيها، وهي لهذا أشد أثرا في نفس متلقيها مما لو كان الكاتب قد لجأ إلى أسلوب

الوعظ والخطاب المباشر.

من بعد «ضاع الديك» ضم السريع جهوده إلى جهود زميله الفنان المخرج صقر الرشود، وأخذا يكتبان معا مسرحيات يخرجها الرشود.

وأول ما أخرج الثنائي مسرحية: «1، 2، 3، 4... بم»، وهي كما يصفها المؤلفان فانتازيا في ثماني لوحات ومقدمة، وتدور أحداثها حول فكرة كثيرا ما يطرقها الكتاب حين يريدون نقد الحاضر، فيتوسلون في هذا النقد باستحضار الماضي، سواء على شكل تاريخ أو شكل أفراد انتموا إلى الماضي وعادوا ـ بمعجزة ما ـ إلى العيش في الحاضر.

هكذا فعل: محمد المويلحي: في «حديث عيسى بن هشام» وتوفيق الحكيم في: «أهل الكهف». وكذلك يفعل السريع والرشود.

أسرة كاملة مكونة من الجد والابن والزوجة والحفيد تبعث إلى الحياة من بعد موت استمر حوالي ربع القرن. تعود إلى الحياة تفاجأ بأن مظاهر هذه الحياة قد اختلفت اختلافا مذهلا. فبفضل ظهور النفط في الكويت تغيرت البلاد تغيرا جذريا. عرفت البنايات الضخمة، والسيارات الفارهة، والإذاعة المسموعة والمرئية، والثلاجة والسخان والمكيف... إلى آخر القائمة الطويلة من أسباب المدنية التي وفدت إلى الكويت بسبب النفط.

ولم يسلم البشر من ريح التغير. فتبدلوا في المخبر والمظهر معا. غابت روح التعاون والخشونة الإسبرطية، والصبر على المكاره، والرضا بالقليل، والتمتع براحة البال وحل محلها الفردية المخيفة، وعبادة المال، والاهتمام بالمظاهر وغير ذلك من أمراض التغير الاجتماعي المفاجئ ومن عوارضه.

ولا يعجب هذا الحال الأسرة التي بعثت من الموت فيطالب الجد بالعودة الكاملة إلى الماضي، ويصر على ذلك، فيتحول بيت حفيده مبارك إلى شيء هو أعجب من العجب. يعود إلى عهد البيوت الطينية، والأفران التي تستخدم الحطب، ويحفر له قليبا، وتسود القذارة والفوضى البيت الذي كان جميلا يوما ما، وتذبل فيه الحديقة.

ولا يستطيع أحد من الأحياء أن يواجه الأموات، فهؤلاء صامدون، مبقون على قيمهم التي اعتنقوها. فلا يكون مفر أمام الأحياء من أن يلجأوا إلى المؤامرة. ويقررون إرسال الجد إلى بيت للعجزة، وإرسال الأم إلى بيت ابنتها فضة، والأب يمنحونه وظيفة حارس للبيت والحفيد يكون نصيبه في

المؤامرة، إرساله إلى الإصلاحية.

ويسمع الجد تفاصيل المؤامرة، دون أن يدري بوجوده المتآمرون، فيشعر بعظم الإهانة، ويقرر من فوره أن يعود وباقي أفراد أسرته إلى القبر، فلا مكان لهم في كويت اليوم.

تقف المسرحية من موضوع صراع الأجيال موقفا واضحا، فهي رغم الاعتراف بميزات الماضي الكثيرة، وسلبيات الحاضر الواضحة، تقف مع الحاضر بغية إرشاده إلى مواطن الضعف فيه. وهي تستخرج قدرا لا بأس به من الفكاهة من مضاهاة الحاضر المتمدن، السريع، الحافل بأسباب المتع، بالماضي البسيط، الخشن الكثير العناء، القليل الرزق. وهي تشير أيضا إلى واقعية عواطف الأبناء إذا ما تهددهم موقف ينذر بأن يضيع حاضرهم المشرق، فتراهم ينسون عواطف البنوة، ويهبون للدفاع عن أنفسهم ولو عن طريق المؤامرة.

والمسرحية ـ بعد هذا ـ تحذير من الإفراط في تمجيد الماضي، والنظر إليه في ضوء رومانسي، فهي تعرض حقيقة ذلك الماضي، دون مبالغة، فتكسب لنفسها صفة الاتزان.

بعد: «ا، 2، 3، 4... بم» كتب المؤلفان: «شياطين ليلة الجمعة»، وهي نقد لاذع ومباشر لبعض نواحي النقص في الكويت، سوء معاملة الأفراد في الدوائر الحكومية، والانحياز إلى جانب ذوي النفوذ من المراجعين ـ النفاق الاجتماعي الذي يحدو بالمجتمع إلى تحريم شرب الخمر، ثم يخرج أفراد من هذا المجتمع ذاته ليبيعوا الخمر سرا لطالبيها لقاء السعر الخيالي. تحيزات وفساد رئيس تحرير إحدى المجلات، الذي يسخر منبرا عاما لخدمة مصالحه ومصالح أصدقائه، ولا يتردد في هذا السبيل في الهجوم على مؤسسات وطنية ناجحة مثل مؤسسة الخطوط الجوية الكويتية... إلى آخر هذه المساخر.

ويبرز من بين هذه اللوحات، لوحة المزرعة وما يجري فيها من مباذل، وهي تشكل أجرأ ما في هذه المسرحية الجريئة من نقد مباشر، لا يحيد ولا تطرف له عين، ويلي هذه اللوحة في الأهمية: لوحة الانتخابات، وهي تفضح سطحية وأنانية وسوء نية بعض المرشحين لانتخابات المجلس النيابي.

وقد استخدم الكاتبان في هذه المسرحية كل تقنيات المسرح الشعبي،

مثل الارتجال المحسوب حسابه، عن طريق وضع ممثلين بين المتفرجين يمثلون الجمهور ويشتركون في الحدث المسرحي، ويعتلون الخشبة من بعد.

كذلك لجأ الكاتبان إلى كسر الإيهام، فلا ستارة هناك، والممثلون يتجولون على الخشبة ويتندرون ويتسامرون ويدخنون قبل العرض، وقطع الأثاث والمهمات المسرحية يجري نقلها وتبديلها أمام أعين النظارة. والأدوار توزع على الممثلين على طريقة الكوميديا المرتجلة، فيختار الممثل دوره وقد يغتصبه بالنقاش أو بالحيلة وهو يعلن للناس بجميع الوسائل أن ما يجري أمامه هو تمثيل، وأن الاندماج في الدور ليس من الغايات التي تسعى إليها المسرحية.

وكل هذه التقنيات معروفة في المسرح الشعبي العربي، وإن كان فنانونا المسرحيون قد شاءوا أن يستوردوها من الغرب عبر بيرتولد بريشت، الذي نقلها هو نفسه عن مسارح الشرق الأقصى.

إلى جانب هذا الإنتاج الجاد، أدت فرقة مسرح الخليج للمسرح الكويتي خدمة كبرى حين أعلت من شأن المسرح الجاد، وحافظت على قيمته الأساسية وهي التصدي لمشاكل المجتمع، وتحليلها ونقدها وتصحيح مسارها.

وقد كان من أثر هذا في الفرق الثلاث الأخرى أن أخذت هي الأخرى في السنوات الثلاث أو الأربع الأخيرة تعنى بالنص، وتدقق في اختياره. فهذه فرقة المسرح العربي تقدم مسرحية توفيق الحكيم «السلطان الحائر»، بعد أن قامت بتكويتها وعرضها باسم «سلطان للبيع»، وقدمت فرقة المسرح العربي أيضا مسرحية «الملك يبحث عن وظيفة» للكاتب المصري سمير سرحان بعد أن كوتتها تحت اسم «إمبراطور يبحث عن وظيفة»، وهذه فرقة الخليج تبذل جهدا كبيرا في سبيل إخراج مسرحية الفريد فرج «علي جناح التبريزي» التي قام بإخراجها ووضع لمسات فنية كويتية لها المخرج صقر الرشود، واختير لتمثيلها طاقم من أحسن ممثلي وممثلات الكويت، اختيروا من جميع الفرق ليكونوا للمرة الأولى - ويا ليتها لا تكون الأخيرة - فريقا قوميا للتمثيل.

وقد خرج هذا الفريق القومي بالمسرحية إلى خارج حدود الكويت، فقدمت في مهرجان دمشق عام 1975 ونالت نجاحا فائقا، ومن ثم قدمها الفريق في المغرب ومصر، وحصل بها على النجاح ذاته.

كما قدمت فرقة المسرح الكويتي مسرحية «السدرة»، مكوتة عن نص

إسباني، أخرجها كرم مطاوع، ومسرحية: «رسائل قاضي أشبيلية»، للكاتب ألفريد فرج ومن إخراج سعد أردش.

11

المسرح في البحرين

عرفت البحرين فن المسرح حينما أنشئت فيها أول مدرسة نظامية 1919، وهي مدرسة: الهداية الخليفية في مدينة المحرق. فلم يمض على قيام المدرسة ست سنوات حتى وجدت في أساتذتها وطلابها القدرة والشجاعة على اعتلاء خشبة المسرح.

وكانت المسرحية الأولى في تاريخ البحرين هي مسرحية: «القاضي بأمر الله». وفي عام 1928 قدمت المدرسة نفسها مسرحية «امرؤ القيس»، وتبعتها مسرحية: «نعال بو قاسم الطنبوري».

وفي 1928 كذلك قدمت مسرحية «ثعلبة» على مسرح مدرسة الهداية الخليفية - فرع المنامة. وفي عام 1932 قدمت مدرسة الهداية في المحرق مسرحية: «داحس والغبراء».

ثم حدث أن قام خلاف بين بعض مديري المدارس وأساتذتها من جهة، وبين الهيئة القائمة على التربية في البحرين، فأخذت المدارس الأهلية تظهر إلى الوجود. وأولى هذه المدارس كانت مدرسة الأستاذ: إبراهيم العريض، التي أسست عام 1932 وظلت تعمل طوال سنوات ثلاث أو أربع، ثم أقفلت نتيجة لسفر مؤسسها إلى الهند.

وقد قامت هذه المدرسة ببعض النشاط المسرحي، أبرزه مسرحية شعرية كتبها الشاعر إبراهيم العريض بعنوان: «وامعتصماه»، وهي أول مسرحية بحرانية على الإطلاق يعالج موضوعها فترة من تاريخ العصر العباسي. وقد أخرجها المؤلف نفسه. ثم كتب من بعد مسرحية: «وليم تل» بطل الاستقلال في سويسرا، وقد أنشأها الأستاذ إبراهيم العريض باللغة الإنجليزية ومثلها نفس الطاقم الذي قدم «وامعتصماه»، وقد لاقت هذه المسرحية نجاحا كبيرا.

وكانت عروض هذه المدرسة تقدم على أرض تبرع بها أحد الأثرياء، كما تبرع ثري آخر بألواح الخشب، التي صنع منها هيكل المسرح، وتبرع القادرون من الطلاب بالمقاعد والستائر.

وإلى جانب مدرسة العريض كانت هناك عروض مدرسة: «الإصلاح الأهلية» التي أسسها الشاعر عبدالرحمن المعاودة، الذي يعتبره البعض الرائد الأول للمسرح في البحرين، فقد كان مؤلفا ومخرجا وممثلا أيضا.

وقد قدمت المدرسة بفضل مواهبه المتعددة عديدا من المسرحيات كان أولها مسرحية: «سيف الدولة بن حمدان»، من تأليف وإخراج عبدالرحمن المعاودة (1931) وتبعها مسرحية «عبدالرحمن الداخل» (1936)، من تأليف وإخراج المعاودة أيضا. وفي عام 1938 قدمت الفرقة مسرحية: «الرشيد وشرلمان» من تأليف وإخراج المعاودة. وفي 1940 قدم المعاودة للمسرح البحريني مسرحية: «المعتصم بالله» من تأليفه وإخراجه (مايو 1941)، وتوالى إنتاج إبراهيم المعاودة للمسرح فقدم من بعد عديدا من المسرحيات كلها شعرية كالمسرحيات السابق ذكرها، منها مسرحية: أبو عبدالله الصغير أو: «خروج العرب من الأندلس» ومسرحية «سقوط بغداد» أو : «هولاكوخان».

وفي فبراير 1940 قدم طلاب مدرسة الإصلاح الأهلية (المعاودة) مسرحية «الأمير سيف الدولة»، كما كتب المعاودة مسرحية «أمير غسان» وإن لم تمثل.

وفي عام 1940 قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمنامة مسرحية: «لقيط الصحراء»، وقدم نادي البحرين في العام ذاته مسرحية: «مجنون ليلى» لأحمد شوقي ومسرحية «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي أيضا، ثم مسرحية: «قيس ولبنى» للشاعر عزيز أباظة. وقدم النادي كذلك مسرحية: «أرينب

بنت إسحاق»، وقد قام بدور أرينب ممثل رجل هو «عبدالرحمن بن رشدان».

وقدمت إدارة المعارف مسرحية عربية موضوعها: «فظائع الطليان في طرابلس الغرب» (13 مارس 1940)، وذلك على مسرح المدرسة الخليفية للبنات في المنامة، واشترك في التمثيل نخبة من أساتذة إدارة المعارف في البحرين. وفي مايو 1941 قدمت مدرسة البنات بالمحرق مسرحية: «محبة الوالدين»، وفي مايو من العام ذاته قدمت على مسرح المدرسة الخليفية بالمحرق مسرحية: «في سبيل التاج»، من إعداد وإخراج حسن القباحي وهو مصري كان مديرا للمدرسة وعضوا في البعثة التعليمية المصرية، كما قدمت المدرسة ذاتها مسرحية: «صلاح الدين الأيوبي»، من إعداد وإخراج الأستاذ حسن القباحي على مسرح سينما البحرين. وذلك في 18 مايو 1942.

وقدم نادي العروبة في 1941 مسرحية: «الحجاج بن يوسف» التي مثلت على مسرح البنات الخليفية بالمنامة، وهي من إعداد وإخراج إبراهيم المعاودة.

وفي عام 1942 قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية: «كلمة الخلاص»، ووصفتها إحدى الصحف المعاصرة لها بأنها «تمثل رواية عصرية اجتماعية واقعية، ترسم الرابطة العائلية الوثيقة والحنان الأبوي والتضحية النزيهة التي تبلغ حد التفاني، بصورة رائعة مدهشة، في مواقف محزنة ومفاجآت مثيرة تبدو فيها من حين لآخر نكات طريفة، فيها الفكاهة المتينة والدعابة الرقيقة».

وفي أبريل 1942 قدمت الهيئة التعليمية للمدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية: «ليلى ابنة الملك النعمان والأكاسرة».

وفي أول مايو 1942 قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمنامة مسرحية: «واقعة ذي قار»، التي تشيد بالإخلاص والوفاء والتضحية بالنفس في سبيل حماية الجار. وفي30 مارس 1942 قدمت المدرسة الخليفية مسرحية: «الفرد الكبير»، وقدمها كذلك مسرح المدرسة الخليفية بالمنامة، ويميز هذه المسرحية على وجه الخصوص أن عددا كبيرا ممن مثلوها قد تولوا أعمالا مهمة كبيرة في البحرين فيما بعد، وأن طلبة بعثة الكويت في البحرين قد شاركوا بالتمثيل أيضا.

وفي يونيو 1943 قدمت مدرسة البنات بالمحرق مسرحية: «الفاروق في جاهليته وإسلامه»، وخصص إيراد الحفلة للطلبة المحتاجين.

وفي 8 يونيو 1943 قدم نادي البحرين: «مصرع كليوباترا» لشوقي و «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم أكتوبر 1943.

وفي 8 نوفمبر 1943 قدمت مدرسة الإصلاح الأهلية مسرحية: «أبو عبدالله الصغير». كما قدم نادي الثقافة الرياضي مسرحية: «لولا المحامي»، من إعداد وإخراج محمود المروي. الذي أعد وأخرج كذلك مسرحيتين أخريين هما: «عبدالرحمن الناصر» و «موسى الهادي».

وقدم نادي الثقافة الرياضي أيضا مسرحية: «نخب العدو».

وفي عام 1943 كذلك قدمت مدرسة النجاح الأهلية مسرحية: «الميت الحي» وأتبعتها بمسرحية «شهامة العرب»، وقدمت مدرسة المنامة للبنين مسرحية: «في سبيل الراية العربية».

ويصف تقرير قسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية[1]، الذي أنقل عنه بعض المعلومات في هذا الفصل، يصف المسرحيات المدرسية هذه بأنها تتركز على بعض المواضيع التاريخية المكتوبة خارج البحرين، أو المسرحيات الشعرية التي يؤلفها شعراء البحرين مثل إبراهيم العريض وعبدالرحمن المعاودة، ويضيف أن المسرحيات الشعرية كانت تسير على نهج أحمد شوقي وغيره من الشعراء العرب، وتقدم بشكل يعتمد بالدرجة الأولى على إجادة اللغة العربية ويقوم تلاميذ المدارس بأدوار البطولة فيها، ويقع عبء تجسيدها على مديري ومدرسي المدارس الذين نالوا قسطا كافيا من التعليم، واطلعوا على النشاط المسرحي في البلاد العربية التي قدموا منها.

ومن مؤلفي هذه الفترة ـ فترة ما قبل الخمسينيات ـ الأستاذ حسن الهرمي الذي بذل كثيرا من الجهود بمدرسته ـ مدرسة النجاح الأهلية ـ وقد أعد وأخرج للمدرسة مسرحية: «السموأل بن عادية».

كذلك قدم الأستاذ محمد حسن أبو هاني، الذي كان ممثلا ومؤلفا إذاعيا كثيرا من الأعمال الفنية، ومثل في العديد من المسرحيات التاريخية والاجتماعية، وقد ظفر مسلسله الإذاعي الكبير: «عنترة بن شداد»، الذي مثل فيه دور عنترة بالكثير من النجاح.

ومن جهة أخرى يذكر الكاتب المسرحي البحريني: سلطان سالم في مقدمته لمسرحيتين من تأليفه ظهرتا على شكل كتاب بعنوان: «نادي

المتفرجين»، لونا طريفا من التمثيل كان يقدمه الشاعر الشعبي محمد رحمة الذوادي. فقد جعل هذا الشاعر الحياة مسرحا دائما له يؤدي فيه أعماله بالكلمة والحركة والسخرية، وبهذا استطاع أن يجعل البحرين طولا وعرضا ترحب به وتفتح له الأبواب والدور، ويذكر سلطان السالم واقعتين استخدم فيهما محمد رحمة فنه استخداما تمثيليا لخدمة مواطنيه.

فقد دخل على المستشار البريطاني في البحرين، أيام الحرب العالمية الثانية وطالبه بأسلوبه التمثيلي الجميل وكلماته الحلوة أن يوفر التمر للناس، وكان قد شح، وقد لبى المستشار طلبه من فوره، وفتحت للناس مخازن التمر وأكل الجميع.

وفي الواقعة الثانية طالب المستشار بالأسلوب الفني ذاته بتغيير الروبية من روبية الملكة فيكتوريا إلى روبية جورج الخامس، التي كانت تفوق الأولى قيمة، وقد صب محمد رحمة طلبه هذا في قصيدة شعرية كانت من الإجادة بحيث أعجبت المستشار وأضحكته كثيرا[2].

في أوائل الأربعينيات ظهرت طائفة جديدة من الفنانين، كانت أرسخ قدما من الفئة التي سلفت الإشارة إليها فيما سبق، وهي فرق شباب الأندية. أندية متواضعة جدا، تستأجر غرفة أو غرفتين من مبنى، تتم فيهما نشاطاتها الثقافية والفنية كافة.

فإذا ما أرادوا تقديم عرض مسرحي ما، سألوا بعض القادرين أن يأذنوا لهم بإقامة عروضهم على أرض خالية يملكونها أو أي ساحة تقع أمام منزلهم. وكانوا يستأجرون الخشب أو يشترونه ليبنوا به بأنفسهم مسرحا صغيرا في العراء، فإذا ما انتهوا من الغرض باعوا الخشب بنصف ثمنه للتاجر الذي اشتروه منه.

وكانوا يعتمدون في الإيراد على بيع تذاكر لا ثمن محددا لها، ويترك تحديد هذا الثمن للمدعو. وكان هذا يحدث في الليلة الأولى فقط ثم تباع التذاكر من بعد بالطريقة المألوفة. وكانوا إلى هذا يختارون الأحداث في سن 12 و 13 سنة لأداء الأدوار النسائية أو الشبان من ذوي الأصوات الرقيقة، الذين كانت تقوم إليهم حاجة، لأن المسرحيات كانت تتخللها مقاطع غنائية.

وقد ازدهرت الأندية الثقافية في مدينة المنامة، وكان أعضاؤها من

الشباب يهتمون بالمسرحيات الكلاسيكية التي تتناول أحداثا اجتماعية أو تاريخية. وفي إحدى هذه المسرحيات: «عبدالرحمن الناصر» التي قدمت عام 1947، لمع نجم فنان الديكور البحريني: يوسف قاسم. ذلك أن حوادث المسرحية تقع في الأندلس، فصنع يوسف القاسم تماثيل من جبس لإبراز قصر الحمراء. وكان من بين قطع الديكور أسود نصت عليها المسرحية، وأوجبت أن يخرج الماء من أفواهها. ولم يكن الماء إذ ذاك يصل إلى الناس في أنابيب، فتغلب يوسف القاسم على هذه الصعوبة بأن استأجر سقاء جلب الماء من عين بعيدة وأفرغها في خزان ماء كبير قائم أعلى واحد من البيوت المجاورة للمسرح، ومد منه أنابيب إلى الأسود، وجعل السقاء يزود الخزان بالماء طول عرض الفصل الذي تظهر فيه الأسود ومدته خمس وأربعون دقيقة!

ومن شخصيات الأندية الفنية أيضا الأستاذ أحمد محمد يتيم، الذي كان عضوا بارزا في النهضة المسرحية البحرينية، فكان يعمل في المسرح المدرسي والمسرح الجماهيري والمسرح الإذاعي. وكان أيضا مدرسا مسؤولا عن فرقة التمثيل في مدرسته، يشرف على حفلاتها، كما كان عضوا فعالا في فرقة تمثيل النادي، وأحد المؤلفين والمعدين والمخرجين للمسرحيات.

وفي نطاق المسرح المدرسي قدم أعمالا كثيرة، ذكر منها سلطان السالم مسرحية: «شجرة الدر» وذكر من الأعمال العديدة التي قدمها الفنان لناديه مسرحية «سيرانو دي برجيراك». كما لعب أدوار البطولة في كثير من المسرحيات التاريخية والاجتماعية، وكون أول فرقة تمثيلية إذاعية كانت تقدم أعمالها على الهواء مباشرة وذلك في عام 1941.

ومن أبرز أعماله بعد ذلك نقله للنشاط المسرحي إلى مدرسة القرية حيث أعد المسرحيات وقام بتدريب أول فرقة تمثيل مدرسية في القرية، وأعد جميع برامج الحفل المدرسي القروي الساهر في 1943 في مدرسة البديع التي تخدم جميع القرى المجاورة. وقد كان الحفل ناجحا إلى حد كبير، حضره إلى جوار الآباء، عدد كبير من مديري المدارس وأهل القرى المجاورة، وكان على رأس الحفل مدير المعارف آنذاك، أحمد العمران.

وفي عام 1952 أسست أول جمعية نسائية في البحرين وهي جمعية: «فتاة البحرين»، وبعد مرور عام على تأسيسها طلبت الجمعية من الأستاذ

أحمد محمد يتيم إخراج مسرحيتها الأولى، وقام إلى جوار الإخراج بإعداد المسرح وتدريب الممثلات، وعمل المكياج لهن. فكان هذا حدثا فنيا فريدا وغير مسبوق في البحرين.

ويذهب تقرير قسم المسرح والفنون الذي سلفت الإشارة إليه إلى القول بأن نادي الثقافة الرياضي، ونادي البحرين ونادي العروبة ونادي الإصلاح ونادي النهضة قد كانت أهم الأندية التي مارست النشاطات المسرحية، وفي أغلب هذه الأندية كان يعقب المسرحية الجادة فاصل هزلي، وهذه الظاهرة لازمت النشاط المسرحي حينما كان ضمن حدود المدارس.

وقد استمر هذا اللون من النشاط المسرحي حتى أوائل الخمسينيات، وكان يعهد إلى ذوي خفة الظل من الممثلين بتقديم إسكتش فكاهي أو مونولوج، وكان هذا اللون من العروض يحظى بإقبال واسع النطاق نظرا لانعدام وسائل الترفيه الأخرى، وكانت المسرحيات المقدمة تسير على نهج قريناتها في المسرح المصري، وتعتمد في الإلقاء على المبالغة وإثارة عاطفة الجمهور على نحو ما كان يفعل يوسف وهبي في ميلودراماته.

ثم ظهرت العروض السينمائية واتجه الناس إليها بكليتهم، فقد كانت بمنزلة صندوق سحري تخرج منه المتعة الباعثة على الدهشة، مما ميزه كثيرا عن المسرح، الذي تضاءل نشاطه منذ ذلك الحين.

في عام 1955 تشكلت فرقة من هواة التمثيل أطلقت على نفسها اسم: «الفرقة التمثيلية المتنقلة». وكانت تتكون من عدد من الشباب المتحمس لفن المسرح، اتخذت من المكتبة الشعبية الخاصة بأحد أعضائها مقرا لها، ثم زاد عدد أعضائها واستطاعت الفرقة أن تقدم أول عرض مسرحي لها في أبريل 1955 على مسرح نادي العروبة، وكان العرض يتألف من ثلاث مسرحيات: «الإنسانية المشردة»، تأليف وإخراج محمد صالح عبدالرزاق و «صرخة لاجئ» من إخراج محمد صالح عبدالرزاق. و: «الضمير» من تأليف وإخراج صلاح المدني.

ثم نشأ خلاف بين أعضاء الفرقة فانقسمت قسمين، القسم الأول تحت اسم: «الفرقة التمثيلية المتنقلة»، والثاني تحت اسم: «فرقة البحرين التمثيلية». وقامت الفرقة الثانية بنشاط واضح في إذاعة البحرين، أما الأولى فقد تفرقت وشلت حركتها حتى اجتمع ما تبقى من أعضائها عام

1956، وتدارسوا وضعها واتفقوا على استئناف نشاطهم تحت اسم جديد هو: «أسرة هواة الفن»، وذلك بعد أن انضم إليها عدد كبير من الهواة وقدمت أول مسرحية لها عام 1957 على مسرح نادي العروبة، وكان اسم المسرحية: «جميلة بوحيرد» وتلتها مسرحية: «حفار القبور» و : «زواج بلا أمل».

وفي عام 1958 قدمت الفرقة عملها الثاني بعنوان «إخلاص»، من اقتباس السيد يوسف أحمد حسين. وفي عام 1960 نشطت الفرقة بصفة خاصة، وانضم إليها بعض الشباب الموهوبين فقدمت مسرحية: «أمل» من تأليف وإخراج أحد أعضاء البعثة التعليمية المصرية في البحرين: عبدالرحمن رفعت النجدي، وقدمت الفرقة كذلك مسرحية: «حامد وإلياس» مع مجموعة من الاستكشافات الفكاهية قدمها الثنائي «محمد عواد وفوزي صقر الزياني بالاشتراك مع ثنائي آخر هو: جاسم خلف وصالح حسين».

وفي عام 1967 قدمت الفرقة مسرحية: «أعمامي الثلاثة» تأليف عبدالله أحمد وإخراج عبدالرحمن بركات. وفي عام 1969 قدمت الفرقة مسرحية: «بيت طيب السمعة» تأليف راشد المعاودة. وفي عام 1971 قدمت نادي المتفرجين تأليف وإخراج سلطان السالم. وبعد هذه المسرحية الأخيرة توقف نشاط الفرقة تماما ولم تعد قادرة على تقديم أي عمل فني.

لم يترك الفن المسرحي عاطلا مدة طويلة بعد ذلك، فسرعان ما ظهرت إلى الوجود فرقة: «مسرح الاتحاد الشعبي»، وارتفع عدد أعضاء الفرقة إلى ستين، وأخذ المشرفون عليها جانب الحذر، فقاموا بعرضين تمهيديين، على سبيل اختبار المواهب، قصر حضورهما على الأعضاء وكانت المسرحيات المقدمة هي: «قيس وليلى» و : «تذكر يا ولدي» و : «دكتور في إجازة» ـ كان هذا كله في العرض الأول.

أما في العرض الثاني فقد أعادت الفرقة تمثيل: «قيس وليلى» وقدمت مسرحية: «آه على حظي» و : «من الغلطان: أنا وألا هو وألا هي؟».

وفي أبريل 1971 قدم مسرح الاتحاد الشعبي مسرحية: «المخلب الكبير» من تأليف صقر الرشود الكويتي، وإخراج سالم الجوهر. ثم قدمت مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد كلها مترجمة.

ولبت الفرقة دعوة جاءتها من إمارة أبو ظبي حيث قدمت: «المخلب

الكبير»، ورشحت اللجنة الثقافية مسرحية «انتيجوني» لسوفوكليس لتقديمها ضمن المهرجان المسرحي الأول، الذي أقامته مراقبة المسرح والفنون بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية والذي جرى في نهاية مايو 1972. وأخرج المسرحية: يوسف حمادة.

وفي عام 1970 أيضا ظهرت فرقة مسرحية أخرى تحمل اسم: «مسرح أوال» كون الفرقة بعض من الشباب المتحمس. وكان باكورة إنتاج الفرقة مسرحية: «كرسي عتيق» تأليف وإخراج محمد عواد، وكان ذلك في يناير 1971، وفي يوليو 1971 قدمت مسرحية: «سبع ليالي» تأليف راشد المعاودة وإخراج عبدالرحمن بركات، وتلتها «السالفة وما فيها» في مارس 1972 تأليف وإخراج محمد عواد، وفي مايو 1972 قدمت مسرحية «مالان وانكسر»، وهذه المسرحية قدمت في خلال المهرجان المسرحي الأول الذي سبقت الإشارة إليه. ولاقت إقبالا جماهيريا غير عادي. وبعد رحلة إلى الكويت قدمت فيها الفرقة مسرحية: «سبع ليالي» عادت بعدها إلى البحرين حيث قدمت مسرحية: «أنا وأنت والبقرة» في 5 فبراير 1973، واستمر عرض المسرحية أسبوعا كاملا، وهو في البحرين أمر غير مألوف.

هذا، وقد تكونت بعد ذلك فرقة مسرحية جديدة تحت اسم: «مسرح الجزيرة» وقدمت مسرحيتين أولاهما كويتية: «غلط يا ناس» والثانية «الضايع» لفؤاد عبيد.

وبالرغم من هذا النشاط الملحوظ الذي قدمته الفرق الأربع، فإن المسرح البحريني يعاني أزمتين: أولاهما عدم وجود الطاقم الفني المؤهل والمحترف، الذي يتصل نشاطه عبر موسم كامل سنة بعد أخرى، وثانيتهما: عدم وجود المؤلف المسرحي الذي تكون له القدرة الفنية اللازمة على إمداد الفرق المسرحية بمسرحيات على قدر مقبول من الجودة.

وقد فطن إلى هذين النقصين بعض الفنانين الشباب، فأخذ ينتظم في سلك الدراسات المسرحية أينما وجدها، خارج البحرين.

كما سعت إمارة البحرين من جانبها إلى محاولة سد الفراغ، فأنشأت: قسم المسرح والفنون وجعلت إحدى مسؤوليات وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، وقد رسم هذا القسم لنفسه البرنامج التالي:

١- الاستعانة بخبير مسرحي من خارج البحرين.

2. التنسيق مع وزارة الإعلام من أجل إرسال أكبر عدد ممكن من الشباب المهتم بالمسرح إلى الخارج لدراسة فنون المسرح.

3. استضافة محاضرين من الدول العربية للتحدث عن المسرح والحوار مع نظرائهم في البحرين.

4. توفير قاعة عرض مهيأة تهيئة فنية كاملة، ووضعها تحت تصرف الفرق المحلية.

5. إنشاء صندوق للفنانين لمساعدة الشباب الموهوبين على الالتحاق بالمعاهد الفنية بالخارج.

6. إقامة المسابقات الفنية وتشجيع اللقاءات المسرحية في داخل وخارج البحرين، وإقامة الأسابيع الثقافية لكبار المسرحيين العالميين مثل: شكسبير (مهرجان 22 ـ 26 أبريل 73)، ومهرجان موليير (30 مايو إلى 5 يونيو 1972).

بعد هذا العرض المركز لخلفية الحركة المسرحية في البحرين، سأعرض بالتحليل والنقد لبعض ما توافر لي من نصوص، قدمها بناء على طلب مني: قسم المسرح والفنون بوزارة الشؤون الاجتماعية بالبحرين.

أبدأ بالكاتب المخرج سلطان سالم، الذي كانت مقدمته لمسرحيته: «نادي الخريجين» و : «العنيد» أحد المراجع التي اعتمدت عليها في تقديم المعلومات التي وردت في هذا الفصل.

وواضح من هذه المقدمة حب الكاتب الشديد لفن المسرحية، وتقديره الكبير والوفي لجهود الرواد الأوائل الذين سبقوه على الدرب. وهاتان خصلتان ينبغي أن تحمدا في كل مرة تبدوان من شباب الفن، فما أسرع ما يتنكر بعض هؤلاء لجهود من سبقوهم على الطريق، بحسبان أنها ساذجة، أو بالية، أو حتى خاطئة أو مضرة!

وليس من هؤلاء سلطان السالم!

اختار الكاتب لكتابه عنوان إحدى المسرحيات وهو: «نادي المتخرجين» ، وهي المسرحية التي تقول مصادري إنه أخرجها أيضا إلى جوار كتابتها.

ونادي الخريجين مسرحية اجتماعية من فصل واحد، وفيها يستعرض الكاتب بنظرة نقدية بعض ما يفعله المثقفون في ناديهم.

فحين ترفع الستار يدخل أحمد وهو شاب أنيق في الثلاثين، يلبس الملابس الأوروبية الغالية ويدخن سيجارا كبيرا، ثم يتجه إلى حيث يوجد

جهاز التليفزيون فيفتحه ويأخذ مكانا له في صدر القاعة.

مذيع التليفزيون يعلن عن بضائع استهلاكية منوعة، ولكن أحمد لا يلتفت إليه طويلا بل يأخذ إحدى الصحف وينهمك في قراءتها حتى لتغطي وجهه تماما.

ثم يدخل علي شاب ضعيف البنية، يلبس البدلة، والبنطلون الواسع وربطة عنق حديثة مزركشة وحذاء رفيعا مزينا بسلسلة مذهبة، وهو يرسل شعره الطويل المسرح على كتفيه. ويأخذ الاثنان في حديث طويل عن عيوب هذا الزمان، ويتعمد الكاتب أن يبدو هذا الحديث متقعرا، فارغا، خاليا من كل معنى، وإن لم يفت أحمد أن ينتقد تصرفات فراش النادي المسمى قمبر، لتكاسله وعدم إجابته نداءاته.

ويدخل الفراش فنجده شخصية طريفة حقا، فهو فراش، وسكرتير مالي، وسكرتير إداري، وهو يدخل لابسا حلة سوداء وضع في أحد جيوبها مجموعة من الأقلام، ويشير المؤلف إلى أصله الفارسي، بقوله إنه يتحدث بلكنة عجمية.

ونكتشف أن أحمد، على تشدقه بالألفاظ الكبيرة، لم يدفع حساب الفراش من ثلاثة أشهر. وأن علي يكثر من الشرب والسهر بحيث لا يجد ما يفيقه سوى شاي عم قمبر.

وتدخل المسرح شخصية جديدة هي شخصية جاسم، وهو يرتدي الزي العربي التقليدي: ثوب أبيض وغترة وعقال وحذاء في منتهى الأناقة. يدخل يتبعه قمبر ويتحدثان عن جماعة من أعضاء النادي تأتي كل ليلة لتأكل الحمص وتشرب الشاي وتشاهد التليفزيون، ثم يركبون السيارة، ويذهبون - فيما يفترض - إلى إحدى السهرات.

وسرعان ما يتصرف جاسم بطريقة تنم عن اعتداده بذوقه هو فحسب، إذ يغلق التليفزيون، ويفتح الراديو الذي يذيع أغنية خليجية توافق هواه، فيتابعها بالتصفيق والرقص، وعبثا يحتج عليه زميله علي الذي يريد مواصلة القراءة، فهو مصر على سماع الأغنية وعلى من لا تعجبه الأغنية أن يذهب فيقرأ في قاعة المطالعة!

ويشتبك علي مع جاسم في حديث عن معنى التطور، هل هو تطور النفس أو ارتداء الملابس العصرية؟ ويأتي مزيد من أعضاء النادي، بينما

يقطع مذيع التليفزيون برامجه ليعلن أن مركبة البلد الفضائية المطواع تسبح في أعماق جبال القمر، وتجمع المعلومات وهو لهذا يبشر الجميع من صناع ومثقفين بمستقبل باهر!

ويتحدث حسين، التاجر، عن كساد السوق، فيحتج مبارك، الموظف على شكوى حسين، وتظاهره بانعدام الربح، وهو في الواقع يريد أن ينهب نهبا ولا يكتفي بالربح العادي.

ويطلب مبارك عشاء فاخرا، بينما مذيع التليفزيون مشغول بتقديم برامجه الهزيلة ما بين شعر حديث، وتقليدي وموسيقى.

ويعلن جاسم استسخافه لهذا الفن، فيوافقه على الفور قمبر الذي يسخر من عبارات: «أعيش العذاب» «تتمزق من الأعماق». وحين ينكر جاسم عليه تدخله في النقد يقول مدافعا: لماذا؟ ألست إنسانا؟

ويدخل المسرح نمط آخر من الشخصيات هو: يوسف، الذي يمثل المتعلم والذي يشير في حديثه إلى صحف ومجلات مثل التايمز والنيوزويك، ويدلي بكلام غامض حين يسأل عن مستقبل السوق التجارية.

وبالطبع لا يفهم عنه أحد شيئا، وحين يذهب، يتساءل جاسم: هل هذه حالة تحتمل؟ فيجيبه مبارك: لا يحق لك أن تتساءل، فماذا تستطيع أن تفعل؟ إن قلت شيئا قامت القيامة. كل، واشرب وامش إلى جوار الحائط. الكل ساكت فلماذا تريد أن تتكلم؟

ويوافق جاسم على رأي مبارك، إن كل ما يفعله المثقفون هو عملية اجترار دائمة، كلهم صاروا حيوانات مجترة، قول ولا عمل، مضغ ولا غذاء.

ويكون للفراش قمبر التعليق الأخير في المسرحية: كل ليلة مثل سابقتها، هؤلاء أناس تراهم رائحين غادين، الكل يزعم أنه فاهم وهو لا يفهم شيئا، فيهم من يأكل الحمص، ومن يتفلسف ويتشدق بأعمال لم يأتها، ومنهم من يضع نفسه فوق الجميع، وقمبر يراهم بأذنيه ويسمعهم بعينيه - كما يقول هو - والحال كثير الاضطراب.

وتنتهي المسرحية بمشادة بين قمبر وحارس النادي الليلي، سليمان، يتبادلان فيها الاستخفاف كل بالآخر، ويتراشقان بالسباب.

هذا العمل ليس مسرحية بالمعنى العلمي للكلمة، وإنما هو أقرب إلى طبيعة الإسكتش الاجتماعي الذي يعتمد على شخصيات متعددة ذات طبيعة

نمطية، والشخصية الوحيدة التي ترقى إلى معنى الكلمة الفعلي هي شخصية قمبر الفراش، الذي يسيطر بعمله وقوله وكفاءته الواضحة على المسرحية وشخصياتها.

ويا ليت سلطان سالم كان أكثر احتفاء بمسرحيته الأخرى «العنيد». والمصادر التي رجعت إليها لا تذكر أنها مثلت.

فإن كان هذا صحيحا فالسبب واضح. إنها أكثر حدة وصراحة وجرأة من سابقتها في نقد المجتمع. وهي لا تلجأ إلى موضوعات هامشية مثل: ضحالة بعض المثقفين، وإنما تمسك بناصية مشكلة كبرى من مشاكل العصر وهي علاقة العامل بصاحب العمل.

وشخصيات المسرحية هنا قليلة، ومرسومة بعناية واضحة. هناك سلمان، رئيس الدائرة، الذي يسيطر، ويتحكم في مصير حشد كبير من الموظفين كلهم رهن إشارته.

وهناك أحمد الشاب القوي، الناضج الفكر، رغم أنه لم يتم تعليمه بعد الثانوية العامة. وهو يظهر على المسرح ومعه تفويض من زملائه الموظفين بأن ينهي إلى سلمان أنه ما لم تجب مطالبهم، فالكل مغادر الدائرة من فوره.

ويستعر حوار ناري بين سلمان وبين أحمد. ويثبت هذا الأخير في موقفه - متحدثا باسم زملائه، ويكيل الصاع صاعين لرئيسه، ويوضح له أن المشكلة التي جاء من أجلها هي: مشكلة الضياع، الذي يعيشه الجميع نتيجة تحكم فرد واحد وعقلية واحدة ومزاج واحد.

ويرفض سلمان طلب موظفيه، ولا يأبه بتهديدهم بترك العمل. فيقول له أحمد إنه هو شخصيا سيغادر الدائرة من فوره، بعد أن يذهب لينهي لزملائه قرار سلمان.

ويحاول سلمان أن يثني أحمد عن عزمه، بعد أن أعجب بقوته، وبراعته وجديته، و - ربما - أخافته ثورته، ولكن أحمد قد من حديد صلب فهو لا يتزحزح أبدا.

ويخرج الثائر الشاب، ليخلي المسرح لفلاح فقير غاية الفقر، يدخل على سلمان دون استئذان ليعرض عليه مشكلة جوعه وفقره، فإن المحصول من النخل لم يأت بربح، بل بخسارة، وعلى هذا فهو غير قادر على أن يدفع

لسلمان مبلغ الثلاثمائة دينار الذي وعد بدفعه لقاء استغلال بلح النخيل، ويرجو أن يكتفي سلمان بمائتين، ويرجئ الباقي إلى أن تتحسن الأمور.

ويلح حجي مهدي، الفقير، المهدم الذي مات أولاده الكبار، ولم يبق له إلا الصغار والزوجة، على سلمان أن يقبل طلبه المتواضع، ولكن هذا يرفض في غطرسة، ويأمر مهدي بأن يترك النخل وشأنه، ويجد لنفسه مكانا آخر يعيش فيه، يقول هذا وهو يعلم أن لا مكان آخر لرجل في مثل سن مهدي المتقدمة، فهو قد ولد في النخل، وفيه يريد أن يموت.

ولا ينقذ مهدي من مخالب سلمان إلا امرأة في الثلاثين ـ تلبس البنطلون الواسع والقميص النسائي وحذاء ذا كعب عال ذهبي اللون، وقد صففت شعرها على شكل ذيل طاووس. وحملت في يديها صندوق مجوهرات، وحقيبة نسائية وبدت في كامل زينتها وأنوثتها. إنها وفاء عشيقة سلمان، تقتحم عليه المكتب وحين تعلم بشكاة حجي مهدي تبكي تأثرا، وتحنو على الرجل المهدم حنوا كبيرا ثم تخرج من حقيبتها مائة دينار تعطيها مهدي، فيأخذها هذا ودموع الذل تبلل وجهه.

وحين يخرج مهدي، نتبين كم هو خسيس وأناني ذلك الرجل سلمان. لقد اشترى لعشيقته عقدا من اللؤلؤ، ولكن هذه لا ترضى به، لأنها تطلب عقدا من الماس. وجاهدا يحاول سلمان إقناعها بقبول الهدية ولو مؤقتا، فإنها تتأبى وتتمنع، ثم تسمح لنفسها بقبول الهدية على أن يليها العقد الماسي. وطوال ما بقي من هذا المشهد وهو المشهد الرابع في المسرحية يدور غزل فاقع بين الاثنين، يديره ويوجهه سلمان، وهو غزل ينضح بالاشتهاء الجسدي القح من جانب سلمان، وبالتدلل والرغبة في المهارشة الجنسية من جانب وفاء.

وفي المشهد الخامس يأتي أحمد من جديد، وهو كاسف البال، محطم الروح. ذلك أن الكل قد تخلى عن قراره حينما علموا بموقف الرئيس، كلهم قالوا إنهم لا يطيقون ترك العمل، لأن كل عائلة تحتاج إلى القوت اليومي.

ولا يبقى على قراره سوى أحمد ورغم سخرية سلمان به في الظاهر، ورغم إعجابه به حقا وصدقا، ورغم الرشوة الواضحة التي يقدمها له من مال وبيت ومزرعة وكل شيء آخر يبتغيه، فإن أحمد يصر على ترك الدائرة وهو يقول: إن ما مر به كان تجربة قدر لها الفشل، ولكنها مجرد تجربة،

وليس عيبا أن تفشل التجربة، ولكن العيب كله أن نخاف التجربة كما فعل الآخرون.

ويخرج أحمد، فيردد سلمان إعجابه من جديد، وحين تسأله وفاء لماذا يغضب، ولِمَ يحتفي كل هذا الاحتفاء بموظف صغير من موظفيه؟ يقول: إن غضبه هذا هو الثمن الذي يدفعه سلمان كي يبقى له كل هذا العز والرفاه الذي يتقلب في أعطافه.

يدفع ثمنا رخيصا يقبله الرخيص من الناس. ولكن أحمد يشذ عن القاعدة، وهذا ما يجعل سلمان يعجب بأحمد ويسخط عليه ويخاف منه في وقت واحد.

وينتهي المشهد ووفاء تهم بركوب ظهر سلمان، بعد أن أصرت على أن يمثل أمامها دور الجواد، وتمثل هي دور الفارس.

ويبدأ المشهد السادس والأخير بمفاجأة كبرى: صوت زلزال مخيف، ونور متقطع يسلط بعده الضوء على رسم الجزيرة وقد انشطرت وتخرج من بين شقي الجزيرة، فتاة تلبس الزي النسائي البحريني الأصيل وتقول بصوت يبدو آتيا من بعيد: أنا الأرض.

أنت تأكل خيري وتعطيه غيري وأنا أحذرك. احذر النعمة، احرص على النعمة واحذر غضب أصحاب الحقوق المشروعة: العمال، والفقراء ومبادئ الشمال!

هذه مسرحية جيدة، متماسكة البناء، ذات هدف واضح، وما قد يجده البعض من بدائية في ظهور الفتاة البحرانية الأصلية هو لجوء مشروع من المؤلف إلى إحدى حيل المسرح المعروفة، يتخذها أداة لتلخيص وإبراز رسالة المسرحية.

إن هذا نص قوي، وإن كان ينطبق عليه ما سبق أن وصفته بالنص «المكمم»، أي النص الذي تضع الظروف المحيطة كمامة على فمه، حتى لا يصبح صوته واضحا للخاص والعام.

وغير بعيد من جو الكمامة أيضا، كتب فؤاد عبيد مسرحيتين اجتماعيتين قدم إحداهما مسرح الجزيرة وهي بعنوان: «الضايع» وقدم الثانية مسرح الاتحاد الشعبي، وهي بعنوان: «الملل».

ولا ضياع في مسرحية فؤاد عبيد التي تحمل الضياع عنوانا لها، بل هو

الواقع المر، بكل مرارته. والمسرحية ترصد هذا الواقع في جرأة، وترفض أن تجد حلا توفيقيا للخلاص منه، فليس من هذا النوع من المشكلات خلاص سريع، ولا يمكن أن يكون التفاهم طريقا لإزاحته.

أما هذا الواقع فهو: ظلم رجل غني من أصحاب المزارع لعماله ومستأجريه. هذه أسرة الفلاح المقطوع الحيل حسن، وهو يظهر لنا من أول المسرحية مصابا بسعال لا يتركه حتى نهايتها. وهذه زوجته أم علوان، كلاهما شب على قبول الذل، وتحمل الأذى، واعتبار ما ينثره عليهما الحجي صاحب المزرعة من فتات الرزق منة كبرى، يستأهل الحجي من أجلها كل ثناء.

غير أن علوان، ابنهما الأكبر يخالفهما تمام المخالفة، فهو لا يرى الحجي صاحب فضل بل يعتبره أس كل المصائب التي تصيب أفراد الأسرة جميعا، فهو لا يني يؤذي أخاه الأصغر منه، المتأخر عقليا، كلما رآه - اسمه سعيد! - وهو يتصدى لجهود علوان لتدبير معاشه بما يحقق له التحرر من الاعتماد على الحجي. ذلك أن علوان قد جار على نفسه وعلى أهله حتى استطاع أن يوفر مالا اشترى به بقرة. ولكن البقرة ما تلبث أن تموت. ويقول الأبوان: هذا أمر الله، ويرفض علوان أن يصدق هذا التفسير ولا يرتاح له أصلا، وتتكشف الحقيقة من بعد، حين يؤكد سعيد أن عمال الحجي قد ألقوا إليها طعاما أكلته فمرضت وماتت.

في هذه الساعة الحرجة بالتحديد يفاجأ الكل بعمال الحجي وقد دفعوا إلى الأسرة ببقرتين لا بقرة واحدة، هدية من الحجي! وتحلب الأم البقرة وتأتي زوجها المريض وهي فرحة. فها قد عوضهم الله ضعفين عن خسارة البقرة فشكرا لله وحمدا للحجي!

غير أن صفو هذه السعادة الطارئة سرعان ما يتعكر، فإن للحجي من وراء هديته مأربا. إنه يدفع بوكيل أعماله: الملا جاسم ليهمس في الآذان أن الحجي، وهو شيخ في الستين، يريد أن يتزوج من ابنة الأسرة، فاطمة ذات الستة عشر ربيعا! والملا ينصح الأب حسن بأن يقبل هذا العرض، وإلا فلا يلومن إلا نفسه. إن الحجي رجل إذا قال فعل، وهو ينوي أن يفعل بالأسرة فعلة خطيرة إذا ما هي جرؤت على رفض طلبه.

ولا يلبث الأب والأم أن يستسلما للطلب. فمن ذا الذي يستطيع أن يقف

في وجه الرجل؟ ثم إنها زيجة مشرفة لأسرة حسن، وإذا كان الحجي عنده بالفعل أربع زوجات، فلا بأس من أن يطلق إحداهن، لتحل العروس الشابة محلها.

ويسمع علوان هذا الكلام فيشتعل أوار غضبه، فهو لم تكن تنقصه الثورة على الحجي، الذي يصفه علوان في غير مكان بأنه صنم كم يشتهي أن يحطمه!

ويضرب الحجي موعدا لرد الأسرة قبل صلاة العشاء، فإن جاءه الأب بالقبول فبها ونعمت، وإن رفض فسوف تقع المصيبة على رأسه.

ويتصدى علوان لمنع أبيه بالقوة من لقاء الحجي، ويسد أمامه الباب، فلا يلبث أن يأتي الملا جاسم، مبهور الأنفاس ليطلب إلى الأسرة أن تجمع أشياءها وتترك العشة من فورها فإن رجال الحجي يزمعون أن يحرقوها عن آخرها.

ولا يأبه علوان بهذا التهديد، ويرفض أن يصدق أن تسمح حكومة البلاد بمثل هذا الطغيان بل هو يستبعد كذلك أن يمضي الحجي في قسوته إلى هذا الحد الدنيء. غير أن عمال الحجي يأتون بالفعل ويضرمون النار في العشة ويرتفع فيها الدخان وتتعرض حياة شاغليها إلى خطر مؤكد.

وفجأة نسمع صوت البنت فاطمة، يأتي من خارج المسرح وهي تصرخ، سعيد. سعيد ثم يدخل سعيد وبيده سكين مطبخ كبيرة ملطخة بالدم. لقد قتل سعيد، الضعيف العقل، الذي يسميه الكل مجنونا، قتل الطاغية انتقاما لنفسه من إهاناته الكثيرة له، وما دام الناس يقولون إنه مجنون، فليس عليه من حرج أن يقتل عدوه، ذلك الذي أهانه، ويحاول الآن حرق أبويه وأخيه، وأن يحرمه من أخته.

وتنتهي المسرحية والأب يسأل في ذهول: ماذا فعلت يا بني؟ ماذا فعلت؟ يا حول لله... لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم.

وينظر إليه سعيد مشدوها هو الآخر ويصفق قائلا: الله واحد ... حجي واحد ... الله واحد.

هذه المسرحية اجتماعية قوية الأثر في النفس، وهي مكتوبة بشيء من المكر الفني. فإن جريمة القتل يرتكبها معتوه، فلا يحق للكمامة أن تلاحق المسرحية. فكل ما تفعله هذه هو إبراز جرائم الطاغية وثورة الابن علوان

الشديدة على هذه الجرائم ودعوته للتخلص منها ومن سببها.

ثم يتطوع معتوه بأن يقتل الحجي. فأي رقيب يمكن أن يجد في المسرحية ما يدعو إلى حجبها؟ إنها تعرض المشكلة في أمانة، وتصور جانب الثورة وجانب الخنوع معها، وتعرض أبعاد الخطر الذي تشكله القضية على المجتمع كله ثم يحدث أن يتصرف سعيد المجنون هذا التصرف العنيف. عنيف هو حقا، ولكنه رد فعل حاد لأفعال أخرى أكثر حدة!

في مسرحيته الثانية التي يسميها: «الملل» دون سبب واضح، نجد فؤاد عبيد أقل حدة وأكثر رغبة في التوافق مع تيار المجتمع.

إن الثائر هنا يتحول إلى مهرج، يضحك الأسياد، ويضحي بحياته من أجل إنقاذ أولادهم من الموت، ويقع في غرام ابنة صاحب العمل، ويغازلها غزلا واضحا.

والأسرة وبخاصة عقب تعريض نفسه للموت فداء لابنتين من أبنائها، تعوضه عن هذا كله بأن تفرد له غرفة خاصة، يسكنها حتى يشفى، مع ضمان أن يظل راتبه يدفع له. وإذن فالناقد المهرج قد أفلح بتهريجه في كسب ثقة أسياده.

ثم نفاجأ في الدقائق الأخيرة من المسرحية بأن هذا كله ليس إلا حلما حلمه أحمد، الشاب العاطل عن العمل، الذي فشلت محاولاته جميعا للحصول على ما يسد الرمق، مع أنه من حملة الثانوية العامة.

في إطار من التهريج المتعمد والهزل، يحاول المؤلف أن يخدم سيدين معا، أن ينقد مجتمعه، وطبقة معينة فيه، وأن يربت على كتفي ذلك المجتمع نفسه، وهو أسلوب حاوله الكتاب دائما حينما كانوا يضطرون للكتابة، وممثل السلطة يقرأ - واقفا - ما يكتبونه هم جلوسا!

بهذا المعنى أقول إن المسرحية أدت الدور الذي اختاره لها الكاتب والذي سمحت به الظروف.

وقدم مسرح الاتحاد الشعبي في موسم 1975 - 1976 مسرحية عنوانها: «إمبراطورية أبو جسوم» من تأليف عيسى الحمد، وإخراج إبراهيم الحماوي.

أما موضوع المسرحية فمألوف في كل بلد لاتزال تقاليده وأعرافه توقر فكرة الأب، رئيسيا وهاديا، ومانحا ومانعا.

هذا هو حال جاسم في أسرته، فهو الآمر الناهي، وزوجته منيرة، تخضع

لنزواته كافة، وتنفذ له رغباته، لأن هذا هو حق الزوج على زوجته. أما أولاده الثلاثة: محمد، وجاسم، وعلي فهم يتخذون منه مواقف متباينة، ولكنها في أساسها تقوم على رفض الاعتراف بسلطانه المطلق هذا: محمد الابن الأوسط يثور علنا على والده، وجاسم الابن الأكبر، يخفي استياءه، ويسلم بأن للوالد سلطانا على أبنائه لا ينبغي إنكاره، ولكنه يمضي في ثورة داخلية مكبوتة تسلمه في النهاية إلى الجنون. أما علي، الأصغر فإنه يصادق السلطة المطلقة، ويعمل جاسوسا لها على أخويه لقاء دراهم معدودة.

وماذا تكون النتيجة؟

محمد، يضطر بعد مناقشات حادة ومتكررة مع أبيه وأمه، إلى الهرب بمبلغ من المال سرقه من أبيه إلى لندن لاستيراد الآلات والمهمات اللازمة لتنفيذ مشروع يحلم به وهو: إنشاء مزرعة للدواجن تحمل اسمه بالخط العريض.

أما جاسم، فهو يماشي أباه ويرضخ لسلطانه إلى أن يعرض عليه الوالد أن يتزوج من ابنة عمه، وهي فتاة قليلة العلم والخبرة، تختلف تماما عمن كان يحلم بها جاسم من زوجة، وحين يجرب جاسم الحديث إليها والتعرف على معالم نفسها، يعود والأسى يملأ فؤاده، ويقرر ألا يمضي في مشروع الزواج المفروض عليه فرضا من الوالد، ثم لا يلبث أن يهرب هو الآخر، هروبا عقليا، فيصاب بالجنون. أما علي، الابن الأخير، فهو يعلن تمرده على المدرسة ويقرر أن ينقطع عن الدراسة لأنها تصيبه بالملل.

ولا يبقى في آخر المسرحية من سلطان للأب على أولاده. وعبثا يحاول أن ينال من جاسم، لرفضه الزواج من ابنة أخيه بتقطيع إحدى لوحاته بالسكين - ذلك أن جاسم يهوى الرسم - لكن اللوحة ترتفع إلى سقف الحجرة بين دهشة الجميع.

وبهذه الطريقة العبثية الاتجاه، ينهي عيسى الحمد مسرحيته، وهي دراما حافلة بالإمكانات تسجل حركة المجتمع البحريني وهو في حالة تحول، وترصده رصدا أمينا وتتخذ منه موقف الناقد تارة، والثائر تارة أخرى.

غير أن «إمبراطورية بوجسوم» بطيئة الحركة، لأنها تصر على رسم لوحات ملتقطة من المجتمع، وتقدمها بتفاصيل كثيرة، تعرقل سير الدراما. وإلى جانب هذا، فإن اللحظات النهائية في المسرحية تثير دهشتنا بطفوليتها

ولا تنجح أبدا في إقناعها.

ومع ذلك فمن الواجب أن أقرر أن الكاتب حاول أن يضع في مسرحيته كل ما هو مؤد ـ في نظره ـ إلى تعميق معنى العمل. فلجأ إلى أحلام اليقظة ليطلعنا على بعض ما يدور في نفس جاسم، وأظهر على المسرح كائنا نورانيا اسمه حورية ـ وهو حلم جاسم مجسدا في شكل امرأة ـ وأدخل على بعض المشاهد صوتا يأتي من خارج المسرح، ليحث جاسم على الكف عن إطاعة والده إطاعة عمياء ويدعوه إلى انتهاز الفرصة المتاحة له الآن، كي يحقق حلمه العذب بسفرة إلى الخارج تطلق فيه الفنان الحبيس.

والمسرحية بعد هذا لاذعة السخرية من فكرة الأب المتسلط على أبنائه بدعوى الحفاظ على مصالحهم، وحمايتهم من شرور أنفسهم، فإن الكاتب يعلن فيها على لسان محمد: «الكل يركض وراء مصالحه. عمي مرزوق يريد تزويج ابنته العانس التي لم يتقدم لها أحد. وأبي يبغي أن يرث مال أخيه، الذي سوف يؤول إلى ابنته عقب وفاة الأخ. ومن يكون الضحية؟ طبعا جاسم المسكين».

القسم الرابع

المسرح في المغرب العربي

12 المسرح في ليبيا

يعتبر الكاتب الليبي عبدالحميد المجراب[1] الشاعرين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطى عمر، في مقدمة الرعيل الأول من رجالات المسرح البارزين في ليبيا.

الأول كان يعمل مذيعا إبان الاحتلال الإيطالي للبلاد، وأسهم في العديد من المسرحيات التي كانت تقدمها في ليبيا فرقة إيطالية عرفت باسم «الدبولاكورو»، أي ما بعد العمل. وكانت هذه الفرقة تتألف من مجموعة من الهواة، يمارسون نشاطهم الفني بعد الفراغ من أعمالهم الرسمية. وكانت أغلبيتهم من الأجانب بينهم عدد قليل جدا من أبناء البلاد، وقد ظلت هذه الفرقة تعمل من 1925 حتى 1936، وشارك الشاعر أحمد قنابة في التمثيل مع الفرقة طيلة هذه الأعوام. ومن ثم أحب المسرح وتبين له بوضوح مدى ما يمكن أن يقدمه للناس من خدمات، على سبيل إيقاظ الحس الوطني، وتجنيده لمقاومة ما كان الاستعمار الإيطالي يسدر فيه من محاولات نشطة لطمس الشخصية الوطنية الليبية.

وجاءت الزيارات المتعددة التي قامت بها الفرق العربية من مصر وتونس لتدعم الحس المسرحي عند قنابة وغيره من فناني المسرح. وكان بين الفرق

المسرحية التي زارت البلاد فرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهدية، وفرقة يوسف وهبي. وقد لاقت هذه الفرق جميعا التشجيع والإقبال الكبيرين من لدن المواطنين، مما شجع قنابة وزملاءه من مدرسي مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية، على المضي على درب المسرح، وبخاصة بعد أن زارت إحدى الفرق الليبية، وهي فرقة درنة، المعروفة أيضا باسم: «فرقة هواة التمثيل» مدينة طرابلس وقدمت فيها مسرحية: «خليفة الصياد».

تشجع أحمد قنابة بهذه الزيارة وقوى بها عوده، فأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936، وقدمت الفرقة مسرحيته الاولى: «وديعة الحاج فيروز»، وأعقبتها بمسرحية «حلم المأمون» من تأليف وإخراج أحمد قنابة.

وقد كان يساعد قنابة في عمله نخبة من المثقفين والفنانين بينهم الهادي المشيرقي، ومحمد حمدي، والدكتور مصطفى العجيلي، وفؤاد الكعبازي، وكان هذا الأخير يتولى مهمة إعداد الديكورات ورسم اللوحات الدعائية. وقد قدمت الفرقة أعمالها على مسرح البوليتياما، الذي حلت محله سينما النصر.

وقد كانت هذه الفرقة، وغيرها، ما بين محلية وزائرية، تعمل في وجه مقاومة شرسة من سلطات الاستعمار الإيطالي، التي أحست بخطر المسرح وقدرته على إيقاظ العواطف، فكانت تعمد إلى محاربة فرقة مدرسة الفنون والصنائع، وتهدد مناصريها والقائمين عليها. ووصل الأمر بهذه السلطات الاستعمارية إلى حد منع تمثيل مسرحية: «صلاح الدين» لما تحويه من تمجيد للعرب والعروبة.

ويصف أحمد قنابة الدوافع التي حدته على إنشاء فرقته فيقول: إن الحافز المباشر له كان قدوم فرقة هواة التمثيل، وعلى رأسها محمد عبدالهادي، إلى طرابلس وتقديمها مسرحية: «هارون الرشيد» التي مثل فيها محمد عبدالهادي دور خليفة الصياد، في الحفلات الثلاث التي قدمتها الفرقة.

شرع قنابة من فوره في تأليف فرقته، فانتخب من بين طلبة مدرسة الفنون والصنائع من آنس فيهم ميلا لفنون التمثيل. ورغم اضطهاد السلطات الاستعمارية لهذه الفرقة ولفن التمثيل عامة، فقد نجحت الفرقة في تقديم مسرحيات اجتماعية تعنى بتصوير ونقد العادات والتقاليد المختلفة التي

كانت تعرقل سير المجتمع، وتساعد على بقاء المستعمر في البلاد.

كما قدمت الفرقة النوع الآخر من المسرحيات، الذي يألفه بلد ينمو فيه الفن المسرحي، فيتطلع إلى استخدامه لدعم الروح القومية في البلاد، عن طريق تقديم مسرحيات تستعرض أمجاد الماضي، وتنظر في بطولات الأجداد، وتعرض أعمالهم في مجالات الأدب والسياسة والفكر والدين والعقيدة.

كان هذا في طرابلس. أما في درنة، فقد بدأت فرقة هواة التمثيل عملها هناك في عام 1928. وكان في درنة إذ ذاك ممثل كوميدي محبوب هو: محمد عبدالهادي الذي برع في تمثيل الأدوار الكوميدية، وإلقاء المونولوجات الفكاهية.

وقد اصطدمت الفرقة بمعوقات كثيرة، كان على رأسها سلطات الاستعمار الإيطالي، بالإضافة إلى الصعوبات الأخرى التي تلقاها فرق الهواة في كل بلد لم يعرف فن المسرح الحديث إلا أخيرا. فقد عجز جمهور المتفرجين عن دعم الفرقة دعما كافيا، لقلة خبرته وندرة زيارته للمسارح، هذا بالإضافة إلى انعدام العنصر النسائي بين الفنانين الليبيين، وعدم وجود قاعة عرض يقدمون فيها أعمالهم، وهنا يأتي الدور الريادي الذي لعبه الشاعر إبراهيم الأسطى عمر، الذي كان أحد مؤسسي فرقة هواة التمثيل.

لقد بسط إبراهيم الأسطى عمر على الفرقة الناشئة حمايته الثقافية والمالية أيضا، ولما لجأ محمد عبدالهادي إلى استئجار بيت تؤدي فيه الفرقة تمارينها، بعد أن رفضت سلطات الاستعمار منح الفرقة رخصة العمل، ساند الرائد المسرحي إبراهيم الأسطى عمر جهود الفرقة، فقدم مشورته الفنية والثقافية، وأسهم إسهاما فعالا في تمثيل بعض الأدوار وإخراج عدد من المسرحيات، واختيار النصوص وتعديلها بحيث تتماشى مع البيئة الليبية. وحين كان يعوز الفرقة المال، كان هذا الرائد الشجاع يدفع من راتبه الضئيل للإسهام في نفقات شراء المعدات والمهام المسرحية اللازمة.

وكان إلى جوار ذلك يشترك في الجهود المبذولة لتقديم الحفلات والإعلان عنها، إلى جوار الإسهام الفعلي في التمثيل، كما مر بنا. وفي هذا الميدان الأخير، أثبت الأستاذ إبراهيم الأسطى عمر حبه الغامر لفن المسرح، وذلك حين اغتر أحد الممثلين بنفسه، إبان تقديم مسرحية أحمد شوقي:

«أميرة الأندلس»، فهدد بالانسحاب من المسرحية ما لم يجب إلى مطالب كان قد تقدم بها.

وقد تصرف الأستاذ إبراهيم عمر إذ ذاك تصرف الفنان القادر والحازم معا، فسحب الدور من الممثل المغرور، وقام هو بأدائه إلى جانب دور آخر كان يقوم به في المسرحية ذاتها. وبذا تكفل الرائد المسرحي بتمثيل دوره الأصلي في المسرحية وهو دور ابن حيون، واستظهر دور الممثل المنسحب وهو دور ابن شاليب اليهودي، وأتم دراسته وحفظه في غضون ليلة واحدة كانت تسبق العرض.

كما قام الأستاذ إبراهيم عمر بدور إسحاق النديم: في مسرحية: «هارون الرشيد» التي عرفت في ليبيا باسم: «خليفة الصياد»، علاوة على إسهامه في إخراج المسرحية وإعداد ديكوراتها وملابسها، إلى جانب الفنان عمر الطرابلسي، المشرف الفني العام.

بعد هذه الإطلالة السريعة على خلفيات النشاط المسرحي في ليبيا، نتقدم لدراسة ما قدمه كتاب المسرح في ذلك البلد المجاهد، وهو نتاج كبير إلى حد يدعو إلى الدهشة والإعجاب معا.

في عام 1965. كتب عبدالله القويري، أحد أدباء ليبيا البارزين في ميدان القصة والمقالة الأدبية مسرحية: «الجانب الوضيء».

والمسرحية تتناول جماعة من الشباب الوطني مشغول بالهم الوطني العام الذي تواجهه البلاد: هم التحرر من السيطرة الخانقة التي تكتم الأنفاس ولا تترك مجالا للحركة نحو التقدم، ولا تحقق حرية التعبير، وبخاصة للأجيال الصاعدة.

بين هذه الجماعة شاب حالم، مشغول بالأوراق والقصص، والمثل العليا، ولكنه لشدة نقائه ينضم إلى هدف الجماعة الثورية ليؤدي نصيبه في تحرير المجتمع. وحين تبدأ المسرحية نجد هذا الشاب، واسمه صديق، مشتبكا في نقاش حاد تعلو نبرته حينا إلى حد العراك وتنخفض حتى لتكاد تكون توسلا أو رجاء، من جانب صديق لصديقه الذي يبادله الكلام، وهو سعيد. وأما موضوع الحديث فهو عضو من أعضاء الجماعة اسمه عزيز، تحوم حوله شكوك يحس بها صديق ولا يستطيع - مهما حاول - أن يهدئ منها أو ينساها.

أما سعيد فهو لا يصدق شكوك صديق في عزيز هذا، الذي هو عضو رئيسي في الجماعة، ويرى أن صديقه يبالغ كثيرا في ارتيابه، ويتمسك بهذا الرأي، حتى بعد أن يفد على الاثنين عضو ثالث في الجماعة اسمه يزيد، فيؤيد شكوك صديق في عزيز، وينهي إلى الاثنين المتناقشين أن أحد أعضاء الجماعة واسمه عديل، قد ألقي عليه القبض، وأن هذا الأمر قد حدث بعد أن كان عديل قد كتب مجموعة مقالات كان ينوي إرسالها إلى مجلة الأحرار، وأحب كما هي عادته أن يعرض أفكاره أولا على أحد زملائه قبل نشرها. وقد قرأ نتفا من هذه المقالات على عزيز، الذي استمع، وهز رأسه وقال: عظيم. ثم ندم عديل من بعد على ما فعل، لأنه ـ هو الآخر ـ كانت تساوره الشكوك في عزيز، وقام بتمزيق المقالات، وإخفاء أثرها. ولكن هذا التحوط لم يمنع مكتب التحقيقات الرئيسي من تفتيش مكتب عديل، ومن ثم اقتيد الكاتب إلى السجن. وهو إجراء لم يسبق له مثيل، يدل على أن المسؤولين قد أخذوا يفطنون إلى أن شيئا جديدا قد جد على البلاد.

ونعلم من اتصال النقاش بين الزملاء الثلاثة أن عزيزا كان له موقف آخر غير موقف الجماعة، بل إنه كان ضد كثير من مواقف الجماعة. ولكنه مع ذلك قد وافق على منشور أصدره زملاؤه، يتعلق بالعمل من أجل الشعب.

ونتبين كذلك أن سعيدا، الذي أخذ على عاتقه الدفاع عن تصرفات عزيز، يرى أن عمل الجماعة حتى الآن قد كان في الهواء، وأن أخطاء الجماعة هي التي تقف حجر عثرة في طريقها، وليس الديمقراطية الزائفة التي يمارسها الحكام.

وأثناء النقاش يلمح صديق إلى أن موقف سعيد من عزيز ومن الجماعة ربما كان راجعا إلى ظروف خاصة هو واقع تحت تأثيرها، مثل ظروف والده ـ الذي يبدو أن هناك شيئا يشينه، ولا تفصح عنه المسرحية ـ وأن هذا قد يكون سببا في تردد سعيد، وهنا تعلو نبرة النقاش فتبلغ حد الاقتتال بين صديق وسعيد، وبالفعل يتماسكان، ثم يهل عليهم عزيز، وتنسدل الستارة على الفصل الأول.

في الفصل الثاني من مسرحية: «الجانب الوضيء» نقاش حاد آخر، يدور هذه المرة بين صديق وأمه. الأم تتهم ابنها بأنه غارق لأذنيه في الوهم وأنه فاشل يتعزى عن فشله بالكتابة. هو يكتب عن الحياة، وغيره يعيش

الحياة. إنه لا يصلح لأن يكون خلفا لأبيه قط، فالأب قد عمل، كافح وضحى ورعى الأسرة بكل ما في طاقته، بينما هو يترك كسب العيش لأمه، تغزل في سبيل لقمة العيش، ثم تدفع بغزلها إلى ابنتها مليكة ـ أخت صديق ـ لتبيع الغزل.

كل هذا، ورجل البيت مشغول بهمومه وأفكاره وشكوكه وتساؤلاته وتفلسفه.

وتهزأ الأم كل الهزء من ابنها ومن عمله، وتقرر أنه لم يصنع شيئا على الإطلاق لا في عمله الخاص، ولا فيما يحاول من أجل الوطن، بينما الأب قاوم، وهاجر في سبيل فكرته ثم عاد إلى البلاد. عرف متى يهاجر ومتى يعود، وطول الوقت كان زوجا وأبا بكل معاني الكلمتين.

غير أن صديق يشرح لأمه أنه في أزمة حقيقية. لا يستطيع أن يبعد عن الناس، رغم حياتهم الغبية، ورغم أنهم يدمرون خلال ساعات ما يعملون خلال أيام. وعبثا ما اقترحته الأم مرة من أن يترك هذا النهج بحثا عن بنت الحلال، ويكون مثل والده، فإنه ليس مثل الوالد، والزمن قد تغير. الوالد كان يغضب حرصا على شرف أسرته، أما هو فيغضب حرصا على الشرف نفسه، فيجد أن غضبه لا يساوي شيئا.

ثم تدخل عليهما مليكة، أخت صديق فيأخذ الأخ يسألها أسئلة مؤذية، تحمل في طياتها الشك في شرفها ثم يصفعها بحدة ويسبها، وتغضب الأم، وتتهيأ لمغادرة البيت، هربا من وجه ابنها.

ويدخل بعض الأصدقاء ونعرف سر ثورة صديق على أخته. لقد عيره عزيز بأنه إنما يكرهه لأنه عرض عليه أن يتزوج أخته فلم يقبل عزيز. ثم يتحدث الأصدقاء عن لؤم الرجل وخسته وهما نقيصتان لم يكتشفوهما في حينه، بينما أبسط رجل في الحي يعرف عزيزا على حقيقته. يعرف أن باطنه كله شر، وأن في ظهره شوكة يريد أن يغرسها في قلب كل إنسان. وأنه إذا لم يجد في قلب واحد من أصدقائه قرحة، سعى إلى أن يوجدها. هكذا كان دائما، وهكذا كان أبوه من قبل ـ ذلك الذي أدخل السجن رجالا هبوا وقت الشدة ليدافعوا عن بلادهم.

وتضيف مليكة: إن عزيزا لم يكتف بهذا بل هو أخذ يلاحقها في غدوها ورواحها. ويثور صديق من جديد ويهرع إلى مسدس، يهدد أن يقتل به

عزيزا، ولكن أخته تطمئن الجميع، بأنه لا يستطيع أن يقتل أحدا!

وإذ يأخذ الضيوف في الانصراف، ينسدل الستار متمهلا، وتبقى منه فرجة، يتناول صديق خلالها المسدس وترتفع به يده، ثم يطلق الرصاص على نفسه!

وفي الفصل الثاني تعقد الجماعة اجتماعا لبحث أمر عزيز. يريد فرحات أن يثبت لنفسه بالدليل القاطع أن عزيزا يخون الجماعة. ومن ثم فهو ينصب له شركا، يخبره بنبأ الاجتماع، ويريه قطع السلاح التي يزمع أفراد الجماعة استعمالها. ويقيم هو وجماعته ينتظرون. إن جاء عزيز ومعه سلطات التفتيش والاعتقال، فهذا هو الدليل القاطع.

وبالفعل يأتي عزيز، ويحوم حول المنزل، ثم يعطي إشارة لمرافقيه ليبدأوا حصار البيت. ومن ثم يصدر فرحات ـ كبير هذه الجماعة ـ أمرا إلى سعيد ـ المدافع دائما عن عزيز على أساس أنه مهما كبر شره فإن به جانبا وضيئا ـ يصدر فرحات أمره إلى سعيد بأن يقتل عزيزا، وعبثا يحاول سعيد التملص، فإن الأمر ملزم وواجب التنفيذ.

في الفصل الثالث: يأتي عديل، بعد أن أطلق سراحه، وحاولت السلطات تجنيده، كي يصبح عينا على الجماعة. يأتي ليخبرهم أن عزيزا متعاون إلى أبعد الحدود مع السلطات، وأنه ينقل إليهم أخبارها، أولا فأولا. ويحاول سعيد أن يدافع عن عزيز حتى في هذه اللحظة الأخيرة، ولكن يقال له: إن عزيزا والسلطات قد اختاروا أن يحاربوا الجماعة بالسلاح بينما الجماعة لا تحارب إلا باللسان. ومن ثم فقد وجب على الجماعة أن تحمل السلاح وتدافع به. ووجب أن يقتل عزيز لأنه أول طلقة أطلقتها السلطات على الجماعة.

ويعطى سعيد منظارا ليراقب به الطريق. وتأتي شرذمة السلطة. ولثوان لا يكون بينهم عزيز فيفرح سعيد، ويرقص قلبه طربا، ثم يعود هذا القلب ليغوص في الأعماق من جديد حين يظهر عزيز في عدسة المنظار. هو، بعينه، وبغير خطأ. ثم تسمع أصوات وتطل أفواه بنادق ومسدسات، ورؤوس جنود غطتها خوذات حديدية.

وينتهي الفصل الثالث لتعود الستارة لترتفع من جديد. وفي نقاش سريع مع عزيز يعترف هذا لسعيد بأنه مع السلطة لأنه يكره الجماعة، ولأنهم

كلهم كلاب. ويستدير عزيز برما بكلام صديقه فيخرج سعيد الخنجر بيد متهالكة، وهنا يلتفت إليه عزيز بغتة ويرى الخنجر في يده، فيطلق على صديقه النار من مسدسه. ويردد سعيد وهو في سكرات الموت أنه لم يكن يريد قتل عزيز، لأنه لا يزال يرى فيه الجانب الوضيء. ويدعوه إلى أن يحمله للعلاج فهو يحس أنه سوف يعيش من بعد. ولكن خطوات عزيز تبتعد، ويسقط رأس سعيد، وتقع يده على الأرض، ويسدل الستار الختامي.

رغم ما يسود المسرحية من تصارع في الأفكار، يكون أحيانا غير منطقي، وأحيانا أخرى يزحم مجرى الأحداث فيها، ويميعها، فإن فيها جهدا فكريا واضحا، وتجسيدا دراميا لا بأس به لمشكلة جماعة من الثوار، يحيط بهم الظلم من كل مكان ويشوب أعمالهم الانقسام فيما بينهم، ويضعف من عزيمة بعضهم صراع داخلي بين النفس والمجتمع.

ورغم أن المؤلف لا يوظف أفكاره أحيانا توظيفا دراميا، وإنما يطلقها في جسم المسرحية لأنه معجب بها وراغب في تسجيلها وحسب، فإن الخط الفكري الرئيسي للمسرحية يظل مع ذلك متصلا.

والمسرحية تعرض مأساة الجماعة، وتركز بنوع خاص على مأساة أحد أفرادها وهو سعيد الذي يود ولو بجدع الأنف أن يثبت لنفسه، وللغير أن عزيزا الجاسوس، له جانبه المضيء. ومأساة سعيد هنا، أن غريمه لا يشاركه الاعتقاد في وجود هذا الجانب المضيء في نفسه، بل هو حين يتكلم تندفع من فمه حمم الكراهية، ويثبت للعيان أنه مجرم أصيل، ولا يخدع أحدا سوى ذلك البريء سعيد.

فالمأساة هنا هي مأساة جماعة، ومأساة فرد. وكلاهما يأخذ حقه في التعبير الدرامي. كذلك يلجأ المؤلف ـ كي يثبت فكرته الرئيسية في المسرحية، وهي أن الجماعة تعيش في وسط معاد سوف يطبق عليها ما لم تتحرك، إلى رمز سمك القرش وبقعة الدم التي يتركها على سطح الماء، إذا ما حاول أحد اصطياده.

والمؤلف يجعل فرحات يشرح أمر القرش للجماعة، ويحذرهم من أن بقعة الدم قد أخذت تطفو على سطح الماء، وأن من الواجب الآن أن يحملوا السلاح جميعا وإلا هلكوا. «والجانب الوضيء»، مسرحية أفكار في المحل الأول، ولكن ينقذها من أن تصبح مجرد كتاب يقرأ، أنها تتحدث عن الواقع

وترسم صورا كثيرة له: مثل الأب الثائر، المهاجر العائد، الذي يموت فداء لأسرته. والزوجة الحديدية الإرادة التي تتوسل بذكرى زوجها، كي تستحث ابنها المتخاذل على أن يحيا حياة عادية بدل حياة الأوهام. والبنت المكافحة التي تحمل غزل أمها إلى السوق لتبيعه، وتروح تدور ـ على الدكاكين التي آلت إلى الأسرة من الأب المتوفى ـ لتقبض الإيجار، وتقيم مع الأم دعائم البيت.

هذه الصور تضرب في أرض الواقع، وتجعل أحداث المسرحية قريبة منا، ولو أن الصورة النهائية للمسرحية هي صورة يشوبها بعض الضباب الذي تجده في لوحات المدرسة الانطباعية في ميدان الفنون التشكيلية.

في عام 1972، كتب عبدالله القويري مسرحية أخرى هي: «الصوت والصدى» وموضوعها رجل ارتكب الخطيئة الكبرى التي تتململ في مواجهتها كثير من الأنظمة السياسية وهي: المعرفة. بطل المسرحية رجل. تخلصت إليه المعرفة بعد أن سأل وسأل، وحينما واتته ثمار الأسئلة، خاف النتائج فحبس المعرفة في صدره، وقرر ألا يبوح بها لأحد.

غير أن المعرفة لا تطيق أن تظل حبيسة في الصدور. ولذا يفر منها شيء ويصل إلى يدي شاب، فيتجه هذا الشاب من فوره إلى السلطات ليبلغها بأمر هذا الرجل العارف الصامت.

وتحاول السلطات أن تغري الرجل بالكلام، فترسل له امرأة لينة الجانب تحاول غوايته، ولكنه يصدها عن نفسه ويأبى الاستماع إلى ما يصدر عنها من عذب الكلام.

ثم يجيء شاب، موفد أيضا من قبل السلطة، ليحاول أن يحمل الرجل على الكلام يقول له: إنني بعض منك، أنا خرجت من صدرك، وأنت أسهمت في خلقي، ولقد ذهبت إلى الناس ففرحوا بي أيما فرح، فسألتهم، ضحكوا. وعدت أسألهم: بكوا وسألتهم مرة ثالثة: صمتوا. وسألتهم للمرة الرابعة: اختفوا. لقد انتظروا من الشاب جوابا فواجههم بسؤال.

ويطرد الرجل الشاب الموفد لأنه لم يقم بما كان يرجى منه. ويجيء بعده شيخ يحاول هو الآخر أن ينتزع شيئا من صدر الرجل: يقول له أنا أعرف أنك تعرف وعليك أن تبذل شيئا من معرفتك للناس. بدل أن تسأل كان عليك أن تجيب، ولكن الرجل يقول إن ما فعله هو عين الحق: كان لابد أن

يسأل، قبل أن يجيب.

ويغادر الشيخ المسرح، مطرودا من الرجل، وتأتي المرأة من جديد، تحاول إغراء الرجل على أن يدع الناس وشأنهم، ويمضي معها. إن الناس لا يفكرون إلا في أنفسهم فلماذا يشقي نفسه تفكيرا فيهم؟ إنهم غير أحياء. بل غير موجودين. ويرد الرجل بأنهم أحياء، وحقيقيون، وقد جاءوا إليه وبحثوا عنه. ويخيب سعي المرأة إزاء استمساك الرجل، فهو يرى أنه جدير بأن يجعل للناس مستقبلا، ما دام لهم تاريخ يعرفه هو. ورغم أنهم قد خيبوا آماله، وضموا الجناح منهم على الجروح المتقيحة، فهو لم يفقد الأمل.

إن الجرح المتقيح تشفيه النار. ولابد لهؤلاء الناس من نار. من جمر. من رصاص. من أتون ملتهب. ذلك ما ينتظرون.

متى تكون النار؟

ويأتي دور رجل المباحث. يطلب أن يجيب الرجل على أسئلته. فيأبى ويتصلب، ويصمد. ثم لا يكون مفر من أن يتناوله زبانية التعذيب بأهوالهم.

ويأتي رئيس هؤلاء، مرتديا سترة سوداء، ويشرح وجهة نظر السلطة. لا ينبغي لأحد أن يسأل الأسئلة. وإنما عليه أن يسمع الأجوبة. الذي يسأل مجرم خطر، لابد من عقابه، لأنه يحمل في نفسه بذور السؤال. وهو قد يعدي المواطنين المسالمين القانعين، فيتركون توقع الجواب إلى إلقاء السؤال.

يقول ذو السترة السوداء: إننا نكره الصدور المغلقة...إنها شيء مخيف. ولكن الرجل يصر على أن يحتفظ لنفسه بالمعرفة وبالحق في المعرفة.

ويقول صاحب السترة السوداء: إن معرفتك قد انتهت إلى الناس، وهذا جرم كبير. لقد ذهب الشاب إلى الناس فاكتشفوا أمره، وردوه. والآن قد وجب أن يدلي الرجل بأسماء هؤلاء الناس.

ويدفع الرجل بأنه لا يعرفهم. وأنه لا يملك أداة سحرية يبدل بها عقول الناس. وهنا يتناوله التعذيب من جديد.

وتظهر على المسرح مجموعة من الناس، هي التي وصلتها رسالة الرجل. وتعيره الجماعة بأنه خانع، رغم أن الأعداء قادمون وفي أيديهم زيف وجودهم. آتون ليزيفوا تاريخ الناس، ويهتكوا نفوسهم. ويلح عليه الجميع أن يتكلم.إن الناس يريدون جوابا وهو يملك الجواب. ثم إنه سيظل دائما خطرا على النظام لأنه شاهد عليه. والمعرفة لديه، وصاحب المعرفة لا

يكذب، وإنما يغضب ويحب. فلماذا هو ساكت إذن؟

ولكن الرجل يتردد، ثم يمتنع عن الكلام، بعد أن ظهر على المسرح رجل يحمل مدفعا رشاشا، يلبس لباس فرسان القرون الوسطى.

ويقول أفراد الجماعة: الرجل خاف، الرجل يريد الهرب. خاف من الحديد، مع أن فكره لا يقاوم.

ويقول بعضهم: هل نسكت؟

ويرد البعض: كتب علينا السكوت.

ويقول البعض: لا. لا. لن نسكت. تكلم أنت وتكلم أنت، وهي لابد أن تتكلم والطفل لابد أن يتكلم.

ثم يسود الصمت. ويظلم المسرح كله، وتومض طلقة نار. وتسمع خطوات منتظمة وأوامر حازمة، خارج الخشبة، ثم يعود النور، فنرى صبيا في السادسة واجما، ولكن وجهه يدل على الانتظار.

هذا هو المعنى الذي نستشفه من «الصوت والصدى»، بعد شيء من الجهد. فإن الكاتب يزيد كثيرا من كم الضباب الذي نشره في مسرحيته التي سبق الحديث عنها: «الجانب الوضيء».

وبعض هذا الضباب، متعمد، كي لا تكون رسالة المسرحية مباشرة، وبعضه نتاج رغبة دافقة عند المؤلف في أن يفكر ويطلق الأفكار، ويجري وراءها، تسحره بألوانها المتعددة فيريد أن يراها دائما، وأن يمسك بها، كما يفعل الطفل أمام فراشات الحياة.

والنتيجة أن المسرحية تعاني قلة الحركة. فهي أقرب الأشياء إلى الحوارات الفلسفية منها إلى المسرحية القابلة للتجسيد.

ممن كتبوا للمسرح الليبي أيضا: المهدي أبو قرين، الذي طبعت مسرحيته الاجتماعية «زريعة الشياطين» في عام 1973.

هذه المسرحية الاجتماعية شديدة الالتصاق بالواقع الليبي. تدور أحداث الفصل الأول منها في بيت: الهدار، وهو مقاول وزارع ثري، يستبد في بيته بكل من زوجته، وابنته إلهام. الأولى ينكر عليها أن تعرف أي شيء عن عمله، ويحتج لأنها تسائله في تصرفاته، فهو كثير التغيب عن البيت، بدعوى الانشغال بأعماله الكثيرة، والزوجة ترى أن لها ولبيتها عليه حقا، فهي من جانبها تدير لها البيت على أكمل ما يكون، بينما هو يعيش وراء ستار من

الأسرار بالنسبة له. وماله الكثير الذي يثمره في المقاولات والزراعة لا يذكر لها ما يكون من أمره: ربحا أم خسارة، رغم أن أكثر هذا المال قد ورثته الزوجة عن أبيها ودفعته إليه ليثمره، بحسبان أنه أحسن من يفهم في شؤون المال.

في حواره مع الزوجة، يظهر لنا الهدار ديكتاتورا في بيته، لا يحب أن يناقشه أحد. وهو أيضا يكره أن يوقظه أحد من النوم، مهما كانت الأسباب. وحين تفتح الستارة عن الفصل الأول نجد أحد عامليه، وهو محمود، ينتفض فرقا، وقد أوكل إليه أن يبلغ الهدار أمرا مهما ينبغي أن يعرفه في التو، ودون أي انتظار. ولكن: لا البستاني ـ الخادم منصور، ولا حتى ابنة الهدار إلهام يستطيع أي منهما أن يقطع على الديكتاتور نومه، حتى يفيق هو من تلقاء ذاته. ويحدث هذا بالفعل ويظهر الهدار على المسرح، تتبعه مساءلات زوجته، وردوده الخشنة عليها.

وحين تخرج الزوجة، وتتهيأ الفرصة لمحمود كي يدلي للهدار بالنبأ المهم، تقطع الطريق مكالمة تليفونية ناعمة. من «إحداهن» تستنجد بشهامة الهدار، فيسارع إلى طلب الطبيب، ويوصيه خيرا بصاحبة المكالمة.

أخيرا، يتمكن محمد من إيصال الخبر المهم إلى الهدار، فنعلم أن أحد أعوانه الذين يعتمد عليهم في معاملاته قد احتجزته الشرطة، لأنه اعتدى بالضرب على أحد المواطنين. ويغضب الهدار، ويجرب نفوذه بمكالمة تليفونية مع الشرطة، ثم مع مكتب وزير الداخلية، بلا جدوى. فإن النفوذ الذي كان للهدار بن زخرف في مجتمع ما قبل ثورة الفاتح، قد ضاع جزء منه كبير.

ونتعرف في هذا الفصل على فتحي، ابن الهدار، وهو شاب رقيع، فاشل في دراسته، يخادع أباه، ويعصي أوامر أستاذه علي ، الذي يهل علينا، فينهال عليه الأب لوما وتقريعا ويحمله تبعة فشل فتحي. ويرد المدرس علي، كما يرد الرجل الشريف، قائلا إنه حاول جهده أن يعلم الولد، ولكن هذا يأبى أن يتعلم. وحين يقول الأب إنه كان من واجب الأستاذ أن يعمل لقاء ما يحصل عليه من أجر، يرد الأستاذ في إباء بأنه عمل بأكثر من أجره، وأنه كان يستحق أكثر بكثير من هذا الأجر، ومع هذا فهو مستعد أن يرد للهدار الدرهم درهمين، لأنه يعمل بوحي من مبدأ، وليس بغرض الحصول على المال.

ويخرج الأستاذ فيكافئ الهدار ابنه فتحي على جهله وإهماله بمفاجأة سارة. لقد قرر أن يجعل منه مديرا لإحدى شركاته. وتحتج الأخت إلهام، وتدفع بعدم أهلية الأخ لهذا المنصب المسؤول، وتقرر أن من واجب الأب إذا أنفق دينارا على الابن، أن يساوي في الإنفاق بين الابن وباقي أفراد الأسرة، الذين يجب أن يتماثلوا في الحقوق والواجبات.

ولا يعجب هذا المنطق القوي الأب والابن معا، فيحتجان، ويطلب الأب من ابنته أن تغادر المكان، ويروح يسخط على نفسه لأنه «تورط» وسمح لها بالتعليم! وبعد تليفون ناعم آخر يليه عتاب واحتجاج من الزوجة، لسوء معاملة هدار لابنتها، يفاجأ الهدار بتليفون من نوع مخالف تماما، إن ضابط التحقيق بمركز الشرطة يستدعيه فورا، ويرفض أن يقو ل لماذا؟

في الفصل الثاني نعلم أن مركز الشرطة قد احتجز في سجنه الهدار لمدة ليلة، ثم أطلق سراحه. بهذا كان يعلم فتحي، ولم يشأ أن يخبر أمه وأخته. ثم يأتي الهدار هادرا، وهو يسخط على زمن لم يعد للناس الكبار من أمثاله فيه مقام. ونعلم من بعد أن فتحي الابن، قد شارك أباه مصيره المهين، بل إن الأب قد دخل الحبس بسبب ابنه.

وتتوالى الأحداث من بعد، فإذا رجل يدعى حسن يدخل بيت الهدار، ويصر على أن يقابله وحين يقال له إنه غير موجود، يقرر في غلظة أن يبقى بالبيت حتى يعود، شاء منصور ورمزي ـ والأخير هو أحد أعوان الهدار الموثوق فيهم ـ أم أبيا.

ومن حوار بين منصور ورمزي، نعلم أن الهدار له زريعة ـ أي مزرعة ـ وأن هذه تدر عليه إيرادا كبيرا، لا يقال لنا ما مصدره، ولكننا نستنتج أنه مشبوه. وتدخل أيضا شخصية جديدة، هي لرجل اسمه مصباح، وهذا يقرر أنه جاء في مهمة رسمية وأنه هو الآخر مصر على لقاء الهدار.

في الفصل الثالث تنتقل بنا الحوادث إلى مزرعة الهدار. وبينما الهدار يتلقى تطمينات موظفه محمود بأن كل شيء على ما يرام، يدخل رمزي، ويقول إن شيئا فظيعا قد حدث، لقد عرفت الشرطة كل ما يدور في المزرعة. ويخرج رمزي، لتدخل الفاتنة سعاد، عشيقة الهدار، وقد تهيأت لليلة من ليالي العمر مع عشيقها. وفيما يأخذ الهدار في مهارشة جنسية مع سعاد، يدق الباب، ويدخل ضابط الشرطة ومعه عريف وشرطيان ومصباح

وعاشور ومحمود وسالم.

وتأخذ الحقيقة تتجلي أمامنا رويدا رويدا. هذه مزرعة الشيطان. يزرع فيها الهدار المخدرات، ويوزعها على المدمنين، ويربح من وراء هذا أموالا طائلة، ويقضي بها لياليه الحمراء.

وتضبط العشيقة. وتضبط المخدرات مخبأة في علبة على شكل كتاب، ثم يأتي رمزي ومعه حقيبة مملوءة بهذه الكتب الثمينة!

ويسقط في يد الهدار، ولا يجد ما يدافع به عن نفسه، وتنتهي المسرحية والضابط يطلب سيارة وستة من الأنفار بأسرع ما يمكن، ثم يتجه إتمى رمزي ويقول: إن حب النسيان، أو زريعة الشيطان التي وزعتموها في البلاد ودوختم بها الناس، لابد أن تدفعوا ثمنها أضعافا مضاعفة. والإنسانية البريئة التي سحبتموها إلى الوحل لابد أن تدفعوا ثمن إهانتها ولو من جلدكم. ولا بد للحق أن يأخذ مجراه يا هدار.

على هذه النغمة المبشرة ـ وإن كانت خطابية نوعا ما ـ تنتهي المسرحية. وهي عمل فني يسترعي الانتباه ويستولي عليه، ويصور المجتمع الليبي وهو في المخاض: الماضي المؤلم يتراجع ويتوارى ثم ينهزم، والحاضر الحافل بالاحداث يعد بأن يتغير كل ذلك الذي رزحت البلاد تحته من مظالم. وعبثا ينادي الهدار بأعلى صوته: أنا الهدار بن زخرف، فإن صيحته هذه تضيع في جو الوضع الجديد، حيث الناس لا يعاملون على حسب ثروتهم أو حسبهم، أو جاههم، وإنما حسب ما يفعلون.

الشخصيات كلها مرسومة بعناية، والصراع في المسرحية واضح بين أنصار الحق وأنصار الباطل، وذلك دون افتعال أو مبالغة، فيما عدا الخاتمة الخطابية التي يستخدمها المؤلف وسيلة لستارة ختامية قوية.

من كتاب المسرح الليبيين أيضا الكاتب البارز، الجم النشاط: عبدالكريم خليفة الدناع. وجهوده في سبيل المسرح لا تقتصر على كتابة المسرحيات، بل إنها تتعدى هذا إلى الإسهام في تأسيس الفرقة المسرحية التابعة للنادي الأهلي المصراتي، وقد قام بأعمال السكرتارية لها، وقام بإعداد بعض المسرحيات العربية والعالمية لعروض الفرقة.

وقد مثلت مسرحيته: «دوائر الرفض والسقوط» في كل من مهرجان المسرح الليبي الأول الذي أقيم عام 1971، وفي المهرجان الوطني الجزائري

عام 1971 كذلك.

وقد كتب الدناع مسرحيات هي: «سعدون»، «باطل الأباطيل»، «دوائر الرفض والسقوط»، و«المحنة»، و«العاشق». وهذه المسرحيات كلها قيد الطبع عدا المسرحية الأولى التي تم طبعها بالفعل عام 1974، وهي الوحيدة التي وصلت إلي من فن هذا الكاتب الواعد.

ترسم المسرحية صورة وطنية أخاذة لشعب ليبيا المسالم، الشجاع، الوفي على تقاليد أجداده، المخلص لدينه ولتراب وطنه.

والمؤلف يختار لحظة حرجة في تاريخ ليبيا، هي اللحظة التي أخذت قوى الاستعمار الإيطالي ترنو بأبصارها نحو أرض جديدة، بحجة الإسهام في تمدين الهمج الذين يسكنون البلاد التي وقع عليها اختيار هؤلاء الوحوش مصاصي الدماء. والحجة التي يتذرع بها الاستعماريون الإيطاليون اللصوص هي: إلى جوار رسالة الرجل الأبيض، حامل المدنية: الرغبة في كسب أراض جديدة لاستيعاب نتاج الانفجار السكاني في إيطاليا، وإفساح المجال أمام المستوطنين الإيطاليين من الزراع وغيرهم، ليزرعوا الأرض التي يتم اغتصابها، وينهبوا خيراتها ، ويحرموا هذه الخيرات على أهل البلاد الأصليين.

ولا يعدم هؤلاء الطغاة اللصوص حجة تاريخية يتذرعون بها لكي يستولوا على أوطان الغير. إن لهم في أرض ليبيا تاريخا وشهداء وموتى، منذ أن دخلها الرومان وحملوا إليها حضارة روما الغازية، وبسطوا عليها «السلام الروماني الغشوم».

وتبدأ حوادث الفصل الأول من المسرحية بمشهد جماعة من الناس ران عليهم الحزن وبدت عليهم علامات الهزيمة، فهم بين جريح ومريض. والأرض انتشرت عليها أسلحة مرمية وخيول نافقة، ورايات منكسرة، وبقايا أسلحة من مدافع وبنادق، وأشلاء بشر. لقد مرت قوات الغزو العسكري الغاشم من هنا، وهذا هو الدمار الذي خلفته في أعقابها.

يبدأ الحديث رجل كهل في ملابس رثة، يقول وهو يرتعش: مات القائد. سقط البطل. لله الأمر من قبل ومن بعد. فليتولنا الله وهو حسبنا.

وتلتقط الكلام منه امرأة متشحة بالسواد، لم يقنعها ما في حديث الرجل من هزيمة وتشاؤم. فتروح تجوس بين جموع الناس تنادي بأعلى

صوتها: صلاة الجنازة. ويقول لها الشيخ فيم صلاة الجنازة، والقائد قد دفناه؟! فتقول: صلاة الجنازة على أرواحكم أيها الموتى. إنها ترى المستسلمين موتى على قيد الحياة، وهي تغلظ القول للشيخ المنهزم وتقول: إن مات القائد فإن الشعب حي. وقد وجب على الأحياء أن يسيروا على خطى المناضل الذي سقط فتلك مشيئة الله.

ويتصل الحوار بين الشيخ والمرأة، هو يدعو إلى قبول الأمر الواقع ويعد الناس بالخير والبحبوحة القادمين مع الغزاة، وهي تدعو الناس إلى أن ينفروا في سبيل الله، فها هي ذي رياح الجنة تبشر بهبوب.

وتنتهي اللوحة الأولى في هذا الفصل الأول، وسيدي عبوده، وهو درويش من أهل الطرق الصوفية، يظل طول اللوحة يردد: «الله دايم... الله حي»، تنتهي به اللوحة وهو يغني من أغاني الحرب الشعبية:

شدوا حزاماتكم زين
وكونوا كبار العزائم
والموت راهو بالأجيال
والله ما حد دايم

وفي اللوحة الثانية من الفصل ذاته، يجتمع مجلس الحرب ليقرر اختيار قائد جديد بدل القائد الذي استشهد: ولا يجد الجميع خيرا من: محمد سعدون. وهو شاب طويل القامة نحيف، جميل الوجه، له شارب خفيف، عصبي حاد المزاج. يلبس لباس الميدان ويدخل الاجتماع وهو مرح مستبشر. وهو باختصار القائد العسكري الملهم، الذي تلبسه حب الوطن وحب تاريخه، فأصبح يتمنى وهو قائم أو قاعد أن يخدم وطنه فيحرره أو يستشهد في سبيله. ويقبل سعدون المهمة الثقيلة فرحا، وهو يهتف: إذن، هي رياح الجنة.

وفي اللوحة الثالثة من الفصل الأول، ننتقل إلى معسكر الغزاة. ونعلم أنهم يفوقون المجاهدين الليبيين عدة وعتادا. ويتناقش المجتمعون في خطة الغزو، فيبين رئيس الحملة، المسمى فولبي، لزملائه أن ليبيا يجب الظفر بها بأي ثمن، وبأي حيلة ولو كانت غير شريفة.

ويسأل فولبي عن عدد الأسرى من الليبيين فيقال له ستة، وحين يأمر بادخالهم نتبين أنهم أربعة فقط، فقد مات واحد في الليل، وآخر في ذلك الصباح. ويطلب إلى الباقين أن يركعوا أمام القائد، فيقول كبيرهم الهادي

لا نركع إلا أمام الله. وحين يهدد فولبي بإعدامهم يقول الهادي بلسان الجميع: إنا لله وإنا إليه راجعون. وحين يخرج الأسرى تدخل سيدة شابة اسمها ليزا، عصبية قلقة، فقد وقع زوجها في الأسر وهي تأتي لتطالب القائد بأن يعمل على إطلاق سراح ذلك الأسير وحين تتجادل مع القائد الإيطالي يتكشف زيف الاستعمار، وما يدعيه من خير يجلبه لابناء الشعب الإيطالي. فالمرأة تعلم أن زوجها وغيره من المئات والآلاف يضحى بهم في سبيل مصالح شخصية: قائد يرنو إلى كرسي الوزارة، وآخر يطمع في غنيمة له وحده، وكلام كثير عن مجد روما، تزين به الجنود الغزاة جرائم قتل الشيوخ والأطفال ونهب بيوتهم وخيراتهم، والاعتداء على نسائهم.

والكاتب يستخدم ليزا في براعة ليفضح الاستعمار دون افتعال، أو تعمد، فمن الطبيعي أن يكون في الجانب الآخر ـ جانب الاستعمار ـ أناس يفرقون بين الحق والزيف، وخاصة إذا هدد الزيف بحرمانهم من أعزائهم.

وكان القائد فولبي قد طلب إلى رجاله أن يغروا واحدا من الأسرى وهو غلام في أوائل العقد الثاني من عمره، بأن يكشف أسرار جماعته، وبدا أن الغلام قد وافق، فلما عاد إليه الوسيط الإيطالي بعد حين، وجده قد مات. وقيل إن زملاءه خنقوه! وينتهي الفصل الثاني وفولبي يهزأ من ضباطه وجنوده الذين طالبوا بالتموين: بسكويت وسجائر وصابون وأمواس حلاقة. إنه يأمر تابعه بأن يأتي بالتموين الليبي، فلما يكشف الغطاء عن صندوقه نجد أنفسنا أمام صورة مجاهد ليبي وقد صوب بندقيته وجلس في وضع الاستعداد ـ وقد أمسك ببلحة بين أسنانه وعلى ظهره عرجون بلح. هذا هو سلاحه وذلك كل تموينه. ويطلب القائد إلى جنوده وضباطه أن يتأملوا معنى هذا، ثم يخرج مغضبا.

في اللوحة الأولى من الفصل الثاني نجد «سعدون» في مقر قيادته، يحرك جنوده وضباطه بحيث يواجهون الغزو ونعلم أن سيدي عبوده، هو جندي محنك يختفي في زي درويش، ويهرب من سجن الأعداء بحيلة طريفة، فيستخدمه سعدون لإبلاغ الأعداء رسالة هي: إن أعدمتم أسرانا قتلنا أسراكم. يرسله وهو يعلم أنه قادر على النجاة من براثن الأعداء.

وفي اللوحة الثانية نجد أن جنود سعدون قد حققوا انتصارا على الأعداء. والشباب لهذا مبتهجون. غير أن سعدون عازف عن المشاركة في الفرحة.

إن به هدوءا وطمأنينة لا يكونان إلا للقائد الذي نزع حب الدنيا من قلبه، وولى وجهه شطر الآخرة ولكنه أيضا حزين. ربما لأن روحه الشفافة قد عرفت المصير.

وفي هذه اللوحة تأتي ليزا، وقد اخترقت الأهوال، كي تسأل القائد العربي أن يمنحها زوجها، ويتردد سعدون كثيرا وهو يجادلها. قلبه ينعطف لها، وعقله يطالب بالتريث حتى يستجيب الأعداء لطلبه إطلاق سراح الأسرى الليبيين. وأخيرا تغلبه الرحمة على أمره، فيقرر إطلاق سراح الضابط الإيطالي الأسير.

ويستحضر الضابط، فيهبه القائد لزوجته وأولاده ويطلب إليه أن ينقل إلى مواطنيه أن مجاهدي ليبيا ليسوا في حاجة لمن يحضرهم، فهم شعب آمن صغير، متكاتف، يجمع من أفواه جوعاه ثمن الرصاصة ولا تنام الليل نساؤه وهن ينسجن ملابس الجنود. وشعب كهذا لا يسكت أبدا على الضيم.

في اللوحة الثالثة من الفصل الثاني نجد «سعدون» مهموما حزينا. وحق له أن يكون، فقد تكاثر عليه الأعداء من كل جانب وشحت مؤونته وذخيرته، وساءه ما بلغه من أن حكومة البلاد الإدارية قد قبلت التفاوض مع العدو. فيقرر سعدون يلقي السلاح، وأن يحارب حتى آخر نقطة في دمه، ثم لا يكون عليه إثم ولا جناح وتكون الجنة مثواه.

لهذا يرفض سعدون عرضا بالهدنة تقدم به أحد مواطنيه جاء بصحبة محام إيطالي يعطف على شعب ليبيا.

في اللوحة الأولى من الفصل الثالث، يشتد الكرب على سعدون ورجاله، فيقرر الانسحاب إلى أماكن أكثر أمنا داخل البلاد، بينما تتوالى عليه أنباء السوء، بمزيد من التقدم يحققه الأعداء.

وفي اللوحة الثانية من الفصل يقرر سعدون أن يواجه الأعداء، ولا يرضى مطلقا بأن يقود المعركة من خيمته، كما ينصحه زملاؤه، ضنا بحياته الغالية. ويدخل سعدون المعركة.

في اللوحة الثالثة من الفصل: نرى «سعدون» جثة هامدة، يرفعها المجاهدون بإجلال ويؤدون لها التحية العسكرية.

ثم تظهر المرأة المتشحة بالسواد ويظهر معها الشيخ. ويعود الاثنان إلى جدلهما الذي لا ينتهي: هي تنعى فارسها وتبكي عليه بالدموع الدامية، ثم

لا تنسى أن تخاطب شعبها تستنهضه وتطلب إليه أن تظل روحه المعنوية عالية.

أما الشيخ فهو يردد أقوال المستعمرين ثم يتقدم فيغلق فم المرأة بالطول والعرض بشريط لاصق، وينصرف إلى وعوده المعسولة للناس، فيصفق له هؤلاء أو يتحلقون حوله راغبين.

ويأتي سيدي عبوده، فينزع الشريط من فم المرأة لتنطلق في خطاب طويل قوي تقول للناس فيه: إن يمت سعدون، فأرض ليبيا تعمر أحشاؤها بألف سعدون آخر. إن «سعدون» كان صلاح الدين وخالدا وابن الزبير. ولا يمكن لأمة أنجبت هؤلاء أن تظل عقيما.

ويستمع لها الناس أخيرا ويتقدمون إليها وفي طريقهم يدوسون الشيخ فيموت.

هذه مسرحية وطنية مؤثرة وصادقة. تنبئ عن وعي سياسي وآخر درامي واضحين. ويلفت النظر فيها أن مؤلفها ينظر إلى الأحداث نظرة جدلية. فليس معسكر المجاهدين كله بطولة وشهامة واستشهادا، وإنما فيه الصالح والطالح. وفيه من يقعد عزمه عن حد معين. أما معسكر الأعداء فلا يعدم الشرفاء من أمثال الزوجة ليزا، وزوجها الأسير والمحامي مارتيني.

والمؤلف يعرف تماما كنه الاستعمار وما يعنيه، وهو لا يندفع مع كرهه للمستعمرين حتى يشمل كرها لضحايا هذا الاستعمار من عامة الشعب الإيطالي، الذين هم مسخرون لخدمة سادة تعطشت قلوبهم للدماء فلم تكن قسوتهم على أبناء شعبهم أقل من قسوتهم على شعب ليبيا إلا قليلا.

ويحرص المؤلف على أن يمد جذور مسرحيته إلى أرض ليبيا وتراثها العريق، فيستخدم أهازيج الحرب التي يرددها شعب ليبيا في مواضع كثيرة من مسرحيته. كما أنه يستغل ما في طبع سيدي عبده من قدرة على التمثيل الفكه ورغبته في الهزء من المستعمرين، وبراعة في الاحتيال عليهم، ليضفي على جو الحزن الرصين الذي يسود المسرحية شيئا من الفكاهة ترطب الجو لحظات.

ونتناول الآن مسرحية واحدة من المسرحيات التي كتبها عبدالحميد الصادق المجراب، الذي مر بنا ذكره في أول هذا الفصل، حين نقلت عنه بعض المعلومات عن بدايات المسرح الليبي، وذلك في كتابه: «قضايا مسرحية».

أما المسرحية التي أتناولها فهي: «البوكشاش» أو« الانتهازي» (1975)، وقد كتب المجراب إلى جوارها مسرحيات أخرى لم تنشر هي: «الصبر باهي» (1957) و«المتشرد» (1958) «لو تشرق الشمس في الليل» و«من الأرض إلى الأرض»، ويضيف إليهما المخرج المصري كمال عيد مسرحيتين أخريين هما: «سبب بسيط»، «وأصبع الاتهام»، وذلك في المقدمة التي كتبها لمسرحية: «الانتهازي».

ويذكر دليل المؤلفين العرب الليبيين بعض المعلومات الطريفة والمهمة عن هذا الكاتب فهو قد شغل مناصب: رئيس قسم الفنون الشعبية، ورئيس قسم المسرح، ورئيس دائرة الفنون الشعبية والموسيقية، ورئيس دائرة الشؤون المالية والإدارية بالإذاعة الليبية، ومدير معهد الموسيقا والتمثيل بطرابلس، وهو حاليا (وقت إصدار الدليل 1976) مدير عام الهيئة العامة للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية.

وقد اشترك في عدد من المهرجانات الثقافية والفنية المهمة، ودرس في جامعة الفنون ببراج، تشيكوسلوفاكيا. وله نشاط مرموق في مجلس الإذاعة المسموعة والمرئية.

ومسرحية «البوكشاش»، تتناول شخصية المنافق ذي الألف وجه ـ ذلك الذي يتقلب ويغير جلده حسب التغير الذي يحدث في البيئة التي تحوطه. فهو حرباء بكل معنى الكلمة.

وحين تنفرج الستارة عن الفصل الأول في المسرحية نجد أنفسنا صباح يوم من الأيام في مكتب شاب اسمه الصادف، وهو الحرباء التي نعني. المكتب به الأثاث المعهود، ويلفت النظر فيه عدد أجهزة التليفونات (أكثر من ثلاثة ـ يقول المؤلف)، والمناظر التي تحويها لوحات علقت على الجدران تمثل التلون السريع للحرباء: ألوان الأسود، الأزرق ،والأخضر.

يتحدث الصادف هذا في التليفون، ونفهم من كلامه مع محدثه على الخط أنه يحدث مديره العام، وينقل إليه ـ على سبيل الوشاية ـ ما يقوله عنه السكرتير الإداري من أنه كسلان وأن إدارته متراخية ولا يوجد من يتابع العمل فيها. ونفهم كذلك أن من بين من سألوا عن البك المدير امرأة اسمها فوفو، والمدير يطلب أن يقدم لها الصادف العذر التقليدي: البك في الحمام، وحين يخرج سيكلمك.

وتنتهي المكالمة المهمة، فيغني الصادف إحدى الأغنيات الشعبية، تعبيرا عن سعادته. ثم يدخل عليه شخص يدعى صالح يسمع غناء الصادف ويرى رقصه فيقول: أهذا مكتب المدير أم هو كباريه؟ ويغلظ الصادف له في القول ويقول إن المدير هذا في جيبه ثم يطرد زائره في قسوة، وقبل أن يذهب هذا ينبئ الصادف بأن السكرتير الإداري قد أرسل معه رجلا عجوزا يريد أن يقابل الصادف.

ويدخل مصباح المدور: فيتناوله الصادف بالتندر على اسمه: «المدور» ويناديه: الكاعور. ونفهم أن المدور قد جاء يطلب ثمن أرض استولت عليها الإدارة، ولم تعطه هذا الثمن بعد.

فيقول له الصادف تعال بعد أسبوع أو بعد شهر. ثم يطرده هو وصالح، المرافق له.

ويدق جرس التليفون، وإذا بالمتكلم آنسة لعلها فوفو السابق ذكرها ـ فيبلغها الصادف الرسالة، محملة بغزله هو وتحسره للفراق، فإن فوفو مسافرة، ولو كان الصادف يملك وقته لأوصلها إلى المطار بنفسه.

ويدخل حسن، السكرتير الإداري، والصادف منغمر في قلب أغنية شعبية يرددها. فيستاء حسن، ويلفت نظر الصادف إلى الحرمة الواجبة للدوائر الحكومية، ولكن الصادف لا يعبأ به، وبدل أن يستمع إلى ما يقوله حسن عن واجب الموظفين إزاء الدولة، يهزأ به، ويتفاخر بأنه قد تقدم إلى منصبه الحالي بمجهوده ولباقته وحسن تصرفه، أما حسن، فماذا فعل؟ دائما يردد: الأصول، والواجب، ومطالب القانون، فماذا أجداه هذا الموقف المتصلب؟ العبرة بالنتائج يا عبقري الإدارة!

وحين يذكره حسن بمغبة هذا كله، وأن يوما لابد آت يعرف فيه كل مكانه، يقول في لا مبالاة: يأتي يوم، يأتي شهر، يأتي ما يأتي وسوف نرى. لقد التحقت بالعمل بعدك بثلاث سنوات، وهأنذا في الدرجة الرابعة مثلك تماما.

ويدخل عليهما المقاول، ويسأل عن البك فيقول حسن وهو يخرج مغضبا: إنه ينعم بلذيذ النوم ـ لايزال.

ونعرف أن المقاول قد جاء يريد مقابلة البك، وأن بين الاثنين علاقة حميمة، وأنه كان ساهرا معه في حفلة الأحد الماضي في فيلا يملكها البك،

وقد حضرت فوفو الحفلة، وقام الصادف بالتنسيق المطلوب وقدم «مازة» أعجبت المقاول. ثم يقول المقاول إنه مضطر إلى الانصراف، ويحمل الصادف رسالة للمدير: لقد وضع المبلغ باسمه في حسابه الخاص. ثم يخرج وهو يدس في يد الصادف ورقة مالية، بعد أن يتفق مع الصادف على أن يخاطب صديقه المدير في أمر الاستغناء عن حسن، وأن يشغل الصادف مكانه، فيصبح سكرتير «عام الإدارة» بينما يقرر الصادف أن يكتب تقريرا في حسن يضمنه كل ما قاله الرجل في المدير من قبل وبعد خروج المقاول. ويأتي المدير أخيرا ويطلع على التقرير فيستدعي المستشار ويأمره بإصدار قرار نقل الصادف إلى منصب سكرتير عام الإدارة.

في الفصل الثاني، يحدث أمر جلل في حياة أمثال الصادف من الموظفين. يتغير المدير العام، ويأتي مدير جديد، ذو دقة وضمير واهتمام بالعمل. فيسوء حال الصادف وتكثر ملاحظات المدير على عمله، ويلح عليه في استعجال إنهاء الأعمال، حتى يضج الصادف. ويقرر أن يطلب إلى المدير إعفاءه من العمل. بل يوسط له من يتولى إقناعه. وبالفعل ينتهي الفصل والصادف يغني ويرقص فرحا ويقوم بحركات بهلوانية وهو يقرأ خطاب قبول استقالته، الصادر من المدير.

في الفصل الثالث، نعرف أن الصادف قد ترك عمله الحكومي إلى العمل الحر، وهو لايزال ينظر إلى الأمور من وجهة نظره النفعية الضيقة، وحين يأتيه صديقه المقاول، ويقول له إنه لا يثق بشريكه موسى، يسأله الصادف: ماذا يعني، وكيف يسير المقاول أموره الآن؟ وهنا نتبين أن المقاول قد جذبته مبادئ الاتحاد الاشتراكي، فقرر في عطاءاته أن يكتفي بربح معقول، بل زاد على هذا أن أسهم في بناء ناد للشباب، ومستوصف في إحدى المحلات. ويسأله الصادف: هكذا في سبيل الله؟ فيرد: هذا واجب، المساهمة في بناء الوطن واجب. ويرفض الصادف هذا المنطق طبعا، ويقول المقاول: المرء لا يعيش لنفسه وحسب. فيرد الصادف: لا، بل يعيش للجيران!

ويأتي زميلا الصادف في المصلحة: البشير، وحسن، وقد عاد الأخير إلى منصبه الأول في ظل المدير الجديد. ويعاملهما الصادف أحسن معاملة، ويسدي لهما الخدمات ويقول إن العشرة لا يسهل نسيانها، ويصر على أن يوصلهما بسيارته إلى مكان كانا يقصدانه. وتنتهي المسرحية ولم يحدد

الكاتب موقفه من الصادف في مكانه الجديد.

إن الصادف يشتغل بالأعمال الحرة، وصحيح أن الحكومة قد ساعدته بالمكان، وأعطته راتب التقاعد، غير أنه ـ بجهوده ـ استطاع أن ينجح في مشروعاته، وهو الآن في سبيل التوسع فيها.

ثم يظهر الصادف كرم الأخلاق المتمثل فيما سبق ذكره من مجاملات نحو زميليه القديمين. فهل يريد الكاتب أن يقول: إن جو العمل الحكومي يخنق الامتياز الفردي، ويقطع الطريق على الموهوبين بل ويعلمهم الوصولية والنفاق؟

إن المسرحية تضار بهذا الموقف غير المحدد، فالبطل السالب فيها يصبح إيجابيا والبطل الإيجابي ـ حسن السكرتير ـ تضيع معالمه ويخفت منطقه أمام نجاح الصادف المادي والمعنوي.

ولا ينفع كثيرا في تخفيض هذا الأثر السلبي على القارئ أو المتفرج أن المقاول ينقلب من وضع المستغل إلى وضع المتعاون الخير، مع الدولة ومع الاتحاد الاشتراكي، فإن هذا التحول غير مقنع، وهو لهذا ضعيف الأثر، بل ويصعب تصديقه.

على كل حال، فالمسرحية بها نواح إيجابية كثيرة، منها حسن رسم الشخصيات، والاستناد إلى الواقع الليبي استنادا قويا، والرغبة الواضحة ـ والناجحة ـ في نقد النماذج السيئة في هذا المجتمع، الناجحة إلى أن يغير الصادف موقعه، فتبدو منه أعمال وصفات لا تستقيم مع تصوير المؤلف له في الفصلين الأول والثاني من المسرحية.

ومن المسرحيات الليبية الناجحة والمقنعة على الصعيدين الفني والفكري مسرحية: «الأقنعة» التي كتبها محمد عبدالجليل قنيدي، ونشرتها دار مكتبة الفكر، من دون تاريخ.

والمسرحية تدور حول رجل يجد نفسه متهما بتسلق أسوار قصر السلطان، بغية اغتياله. وحين نلقاه في المشهد الأول، نجده في السجن مكبلا بالأغلال، يحادث نفسه ويعدد ما ردد عليه من كيفية إعداده للجريمة، واختياره للسلاح المزمع استخدامه فيها، وما قيل من أنه كان يروي للناس اعتزامه محاولة قتل السلطان مرة ثانية بعد أن فشلت محاولته الأولى.

ومن خارج الزنزانة، نسمع هتاف الناس وصراخهم، يهتفون للسلطان

العادل الذي نجا من الموت ويتوعدون المجرم الخائن بأشد العقاب.

ويمضي السجين في مناجاته لنفسه، غير ملق بالا إلى صراخ الجموع، فنعلم منه قصة حياته النفسية. ولد في بيت تعيس، وكان أبوه أجيرا لدى أحد الأمراء، فمص دمه أو كاد، استغلالا، بينما كانت الأم توهن جسدها يوميا في خدمة زوجة الأمير. لم تعرف أسرته الطعام الطيب، ولا الحب، وإنما كان كل ما يطيب لهم هو الالتصاق بعضهم ببعض طلبا للدفء. وكان التصاق الأب بالأم يعني في كل مرة طفلا آخر.

وذات يوم كان الرجل يسير على غير هدى، طلبا للقمة العيش، فإذا بكوكبة من جنود غلاظ أجلاف، يحيطون به ويضربونه بشدة ووحشية، ثم يلصقون به تهمة محاولة قتل السلطان، وحين أنكر الرجل تلقفته صنوف التعذيب، فأدرك أن هناك من سعى إلى قتل السلطان، فلما خاب سعيه، ألصق التهمة بأول بريء وجده في الطريق.

وبينما يشتد هتاف الجماهير مبتهجة بنجاة السلطان، ومتوعدة المجرم الأثيم بأقصى أنواع العقاب، يقرر المتهم أن يفضح المتآمرين الحقيقيين، فإن نجح كان بها، وإلا، فهو ميت على كل حال.

ونعلم من مناجاة المتهم لنفسه أن ما منع من إعدامه في التو هو قوله في التحقيق إنه ليس المجرم الوحيد، بل إن هناك شركاء له. كذبة بسيطة تطيل في أجله بعض الشيء، ولا ضير من أن يرتدي هو الآخر قناعا يحجب الحقيقة، مادام الكل يلبسون الأقنعة.

ويضاء المسرح بعد إظلام، فنجد أنفسنا أمام ساحة كبيرة، إلى يمينها منصة ملكية مقامة على قوائم تمثل أقنعة مختلفة. وإلى اليسار فضاء يقف فيه الأهالي. وفي الوسط قناع كبير يتداخل ويمتزج بأقنعة أخرى. وحول مقصورة السلطان من اليمين يصطف أعيان المدينة، وينظم رجال الحرس صفوف الناس والكل في انتظار مقدم السلطان وزوجته ووزيره ورجال حاشيته، بينما يقف الرجل مقيدا لايزال.

وسرعان ما يحضر السلطان وحاشيته، ولكن زوجته لا تصحبه. وبعد خطاب قصير من السلطان يوجهه لجموع شعبه الوفي، تبدأ محاكمة «المجرم». يسأل المجرم عن اسمه ومكان إقامته فيتوارى خلف نقد لاذع لأمور الدولة ولتصرفات سلطانها، ويرفض أن يقدم ما طلب منه من

معلومات.

وإزاء تهديد القاضي له بالجلد، يوافق المتهم على أن يتكلم، شرط أن يضمن السلطان حياته حتى يتم اعترافه. ويقبل السلطان هذا الشرط رغم احتجاج القاضي.

ويبدأ المتهم اعترافه بقوله إن هذه لم تكن المرة الأولى التي تسلق فيها سور قصر السلطان، بل لقد فعل هذا مرات ومرات.

ويتفزز رئيس الحرس لهذا الاتهام الضمني له بالتقصير ويحتج، ويتهم الرجل بالكذب فقد كان رجاله موجودين دائما وفي كل يوم في نوبات حراستهم. ويصدق المتهم على هذا القول، فهو كان دائما يسمع شخير الحراس في كل مرة. ويستجوب السلطان رئيس حرسه، ويثبت من أقواله أن المتهم هرب في المرة الأولى، ثم ألقي عليه القبض في صباح اليوم التالي. ويغضب السلطان ويقرر عقاب رئيس الحرس ورجاله عقابا مدويا، ويرسل بالرئيس إلى السجن.

ويواصل المتهم اعترافه ويقول إن شركاءه في الجرم موجودون معه في الساحة، ويظلم المسرح لنشاهد وقائع اعترافات المتهم تمثل أمامنا. هذا الوزير، وزوجة السلطان في أحد أركان القصر يتناجيان ويتبادلان عذب الكلام. ونعلم منهما أن الوزير والملكة مدله كل واحد منهما في حب الآخر، وأنهما ينتويان اغتيال السلطان، ليخلو لهما الجو. ونعلم كذلك أن السلطان يترك زوجته بمفردها ليجري وراء الصبايا.

ويضاء المسرح من جديد ويواجه الوزير بهذا الاتهام، فيرفضه بشدة ويهم بقتل المتهم، ولكن السلطان يمنع هذا الاعتداء المخطط، ويسجل أن زوجته قد تغيبت عن المحاكمة، وأن الوزير إنما كان يصر بالأمس على قتل المتهم فورا، حتى تضيع معالم جريمته هو. ومن ثم يرسل السلطان بوزيره إلى السجن تمهيدا لتقطيعه إربا إربا بسيف السلطان فيما بعد. أما زوجة السلطان فإن الخنجر المسموم هو مصيرها.

ويعود المتهم إلى اعترافه، وتمثل أمامنا وقائع الاعتراف. وفي هذه المرة نجد ابنة القاضي جالسة وعلى وجهها إمارات الكآبة. وهي تناجي نفسها، ومن هذه المناجاة نعلم أن جلالة السلطان قد هتك عرضها، وأنها تنتظر مولودا، وأنها عاجزة عن الدفاع عن نفسها، فمن يصدقها إذا اتهمت

السلطان؟ وهي لهذا تقرر أن تذهب إلى البحيرة لتلقي بنفسها في أعماقها، دفاعا عن شرف أبيها الحبيب المسكين.

ويحاول السلطان أن يدافع عن نفسه، ولكن الوزير ينضم إلى القاضي في طلب الإبقاء على حياة المتهم، حتى يتم اعترافه. وهكذا نعلم من مشهد ممثل آخر أن أحد شيوخ المدينة جاء يحث السلطان ذات يوم على أن يمد يد العون إلى شعبه الذي أهلكه الجوع، فقابله السلطان بكل غلظة، وزعم أنه غير مسؤول عن شعب يحب الخبز أكثر مما يحب سلطانه، ثم طرد الشيخ الجليل غير متردد.

وبالطبع يثور الشعب على السلطان بعد أن انكشف زيفه، ويطلب القاضي من المتهم أن يتسلم العرش عوضا عن السلطان المخلوع، الذي تهجم عليه الجموع وهي تهدر غضبا ثم نراه من بعد مجندلا على الأرض.

وإزاء إصرار القاضي والشعب على أن يصبح المتهم السلطان الجديد، يقبل المتهم السلطة كارها، متوجسا، ويقول للجموع إنه لن يعدهم بالعدل، لأن العدل كمال، والإنسان ناقص ولكنه سيبذل أقصى الجهد. ولن يعدهم بالشبع وإنما بأن يكون آخر من يشبع فيهم. ولن يأتي بمعجزة سوى معجزة التلاحم مع شعبه والقدرة على التغيير والسير بهم إلى الأمام نحو حياة أفضل. إنه ـ مع هذا ـ لا يعدهم بشيء، لأنه لا يملك شيئا من دونهم.

في هذه المسرحية المؤثرة، التي تشبه الاحدوثة، في بساطتها وفي أثرها المباشر، وفي سحرها الذي تمده على نفوسنا وعقولنا فنتقبل ما يحدث وما يقال برضى، يزاوج المؤلف بين الفن المسرحي الجيد والفكر الاجتماعي الواضح والمتقدم. والكاتب يتخذ هذا القالب الشعبي العذب ـ قالب الأحدوثة ـ ليحدثنا عن شقاء الكادحين، وظلم المتخمين، ويوجه أعنف النقد ضد سلطان القمع، وضد وحشية الاستغلال. كل هذا في لهجة هادئة، رصينة لا تفوح منها رائحة الافتعال أو الخطابة، وإنما هو حديث من قلب الكاتب إلى قلب المتفرج أو القارئ. حديث طبيعي، يصل إلى هدفه من أقصر وأعذب سبيل.

وللكاتب: الأزهر أبو بكر حميد مسرحيات كثيرة منها مسرحيتا: «وتحطمت الأصنام» و «السماسرة»، وقد طبعتا في بيروت عام 1971. ومسرحيتا: «الأرض والناس» و «دولاب الملابس وحجرة المكياج»، وقد طبعتا

في طرابلس، ليبيا، عام 1973. ومسرحية «إبليس كان هنا» طبعت في بيروت 1975، ونالت الجائزة الخامسة في المهرجان المسرحي الثاني الذي أشرفت عليه الإدارة العامة للثقافة. ومسرحيتا: «يوم الهاني» و«نقابة الخنافس» وقد نشرتا في كتاب واحد بطرابلس - ليبيا عام 1976. وله مسرحيات أخرى تحت الطبع.

ويقول دليل المؤلفين الليبيين في تقديمه للمؤلف إنه قام بإنشاء فرقة المسرح الليبي ثم أصبح مديرا لها عام 1971. وأنه بدأ اهتمامه بالمسرح عندما التحق بالفرقة القومية للتمثيل عام 1956، وشهد واشترك في بعض المهرجانات المسرحية في إيطاليا والجزائر وتونس ودمشق.

وقد وصلتني من هذه المسرحيات الكثيرة مسرحيتا: «يوم الهاني» و«نقابة الخنافس»، والأولى عرض مسرحي لتاريخ نضال الشعب الليبي ضد المستعمر الإيطالي وهو نضال اتصل أكثر من ربع قرن، منذ أن وطئت أقدام المستعمرين الإيطاليين النجسة أرض البلاد في 7 أكتوبر 1911.

ويقدم المؤلف مسرحية «يوم الهاني» على أنها تمثل المسرح التسجيلي، ويصف هذا المسرح بأنه أشبه بالمرآة التي تعكس إنجازات وتصرفات وأعمال الشعب، خيرا كانت أو شرا، وفي الماضي البعيد حدثت أم في الحاضر المعيش.

والواقع أن هذا التعريف لا ينطبق على المسرح التسجيلي أو الوثائقي - كما يسمى أحيانا - والذي يضع فيه الكاتب يده على أو موضوع قضية ثم يعيد ترتيب أحداثه، ويعلق عليها ويدعمها بإحصاءات ووثائق ومواقف، ويدعو الجمهور إلى المشاركة في الحدث المسرحي حينا، أو يدعوه إلى اليقظة الشديدة لما يحدث أمامه، تمهيدا لتحديد موقفه من الحدث المختار، وكثيرا ما يكون هذا التحديد في سبيل إعادة النظر في المواقف السابقة للمتفرجين من الحدث أو القضية، بحيث يميل المتفرج فيما بعد إلى العمل من أجل التغيير، أو - في القليل - إلى الشعور بأنه مدعو إلى مثل هذا العمل.

أما مسرحية «يوم الهاني» فإنها مسرحية تاريخية وحسب، وليس لها من صلة بالمسرح التسجيلي الذي تقدم وصفه. فهي تنتمي إلى مسرح السجلات، لا إلى المسرح التسجيلي. والفرق بين الاثنين أن مسرح السجلات،

لا يدعو إلى شيء مباشر، ولا يحتوي ذلك العنصر المهم في المسرح التسجيلي، وهو التهييج السياسي، وإنما يكتفي بتدوين الأحداث.

وهذا هو جملة ما يفعله الأزهر أبو بكير حميد في مسرحية: «يوم الهاني»، التي تصور الأحداث والبطولات والأعمال النضالية التي قام بها الشعب الليبي وقادته، والتي بلغت الذروة في معركة يوم الهاني، وهو حي من أحياء طرابلس، دارت فيه معركة شعبية مجيدة، أصبحت تعرف بمعركة يوم الهاني.

والمسرحية تبرز كفاح الشعب الليبي وبطولاته، وتظهره منتصرا دائما، إما على نفسه وإما على الأعداء. لا يظهر في صفوف الشعب خائن واحد، أو متردد، أو منتكس بينما تتفشى روح الأنانية، وفقدان الهدف، والتقاعس، والغيرة بين صفوف المستعمرين الإيطاليين، فهم لا يتقنون فنون الحرب، ولا يحسنون حراسة معتقلاتهم. كل ما يفلحون فيه هو صب النار والدمار على بيوت الشعب وعلى الأسرى الذين يقعون في براثنهم.

ومسرحية هذا شأنها لا تكون مقنعة على مستوى الفن الدرامي، الذي يسعى إلى تبادل الفعل ورد الفعل، ويفترض أن يكون الشر موجودا في معسكر الخير، حتى يلمع هذا الأخير ويزداد رواؤه، وأن يوجد نوع من الخير في معسكر الشر، يؤكد لنا أن الشر إنساني، وليس قوة ميتافيزيقية لا ندري لها سببا، وإنما هي اقتحمت عالمنا بطريقة لا ندري لها كنها، وبالتالي تستحيل مقاومتها.

أضيف إلى هذا النقد ـ وأنا كاره ـ أن المسرحية مكتوبة بلغة عربية فصحى، يكتنفها الكثير جدا من الأخطاء اللغوية والنحوية. ولست أدري ما الذي منع الكاتب من أن يسيطر على لغة آبائه وأجداده الذين يتغنى بأمجادهم قبل أن يشرع في الكتابة بها؟ أو لا أعرف ـ في القليل ـ لماذا لم يدفع بمخطوطته إلى من يعرف اللغة العربية نحوا وصرفا فيعينه على اجتثاث الأخطاء من جذورها؟

أما المسرحية الثانية: «نقابة الخنافس» فهي مكتوبة بالدارجة الليبية، والمؤلف ينحو في الفصل الأول منها منحى مسرح الارتجال، فيجعل مخرجه يظهر على المسرح ويطلب إلى الجمهور أن يقترح عليه موضوع الليلة، على أن يقوم طاقمه الفني الكامل الموجود في الكواليس بتمثيل الموضوع حسب

القصة المقترحة.

تنهال على المخرج الاحتجاجات والاقتراحات، وينتهي رأي المتفرجين أخيرا إلى القبول بموضوع انحراف الشباب، فيقوم طاقم المسرح بتمثيل مسرحية: «نقابة الخنافس».

وموهبة الأزهر أبو بكير تجد مكانها الطبيعي في هذا الموضوع الاجتماعي الانتقادي وتظهر بوضوح قدرته على كتابة الكوميديا، فلعله يكون قد استغل هذه الموهبة في المسرحيات الأخرى التي لم تصلني.

وتقوم مسرحية: «نقابة الخنافس» ـ أساسا ـ على طائفة من الشخصيات الشعبية المتباينة الأشكال، والمشارب والمصالح.

هذا سحنون، الجرسون في مقهى شعبي يملكه حسين، وهو رجل في الأربعين ممتلئ الجسم. يمشط سحنون هذا شعره الأجعد وهو يتسخط على شعره وعلى حظه. ونفهم منه أنه لا يحب عمله في المقهى، لأن معلمه لا يعرف الله ولا يخشى عقابه، ولا هو معترف بقانون التأمين ولا بقانون الضمان الاجتماعي الجديد.

ويدخل المقهى رجل في الخمسين، يلبس بدلة غير منتظمة، ويجلس ثم يبدأ في التصفيق طالبا قهوة. فيعتذر له سحنون ـ الذي غاظه مجيئه في هذه اللحظة على وجه الخصوص ـ بأن المحل ليس قهوة وإنما هو دكان مزين. ويعده بأن يزين له رأسه فورا. ثم يدخل المقهى ويخرج ومعه أدوات الحلاقة.

ويرى الزبون هذه الأدوات، فينزعج، ويشرح لسحنون أنه أصلع، فما له حاجة إلى الزينة. ولكن سحنون يصر على أن يحلق للزبون رغم أنفه وسرعان ما ينضم إليه صديق له، خنفس هو الآخر اسمه سوبر، ويحاولان أن يحلقا للزبون، الذي يفر هاربا، فيطارده الاثنان وينضم إليهما شابان آخران من الخنافس، ويعود الجميع بالزبون، ويوثقونه برباط إلى المقعد، ويربطون فمه حتى يكف عن الصياح. ويحلون مشكلة الصلع بأن يحلقوا شعر الزبون المحاذي لأذنيه!

وتظهر على المسرح شخصيات طريفة أخرى. يظهر حسين، وهو يسخط على سحنون، وعلى قلة فائدته في خدمة المقهى. ثم تأتي امرأة عجوز اسمها فاطمة ترجو حسين أن يخاطب ابنها سالم في أمره المعوج، وأن

يحاول إصلاحه. فيقول لها إنه أعيته المحاولات الكثيرة، ومع ذلك فهو سيحاول. ونعرف أن سالما هذا قد طردته المدارس، فانضم إلى شركة ولكنه لا يعمل بها، وإنما يقابل في مقرها أصدقاءه، ويقود سيارات الشركة في لهوه، مع أنه لا يحمل رخصة قيادة.

ويقبل سعد ـ صاحب المقهى ـ فيتحاور مع حسين ونعلم من الحوار أن سعد يضج بالشكوى من جاره بائع الخضار، لقذارته، ولرائحة بضاعته التي تزكم الأنوف، مما دفع زبائن سعد إلى الهرب من المقهى. ولهذا فهو قد اعتزم بيعه المقهى.

ثم يظهر اثنان آخران من الخنافس هما: دادي والبلياتشو. إن ما يهتمان به هو: أفلام الكاراتيه، وأفلام الضرب والعنف، وأفلام الجنس، ويخصان بالذكر فيلم «الوسادة الخالية» لأن به ضربا من نوع آخر.

ويدخل هنا سحنون وهو يجأر بالشكوى، وقد ربط ذراعه إلى رقبته ورأسه معصوب ويدعي أن بائع الخضر قد اعتدى عليه بالضرب. ونعرف أن سحنون هو الآخر يهمل أمه المسكينة التي تسعى ـ دون جدوى ـ إلى إلحاقة بعمل آخر، يكون أكثر فائدة له.

ويشهد الخنافس جميعا أن بائع الخضر هو الذي اعتدى على سحنون، فيقرر سعد أن يضربه، ثم يعود فيكتفي بشكواه إلى الشرطة.

في الفصل الثاني يتعرف سحنون إلى شاب جاء يجلس في الحديقة التي قصدها سحنون، لصرف الوقت في كسل. وخلال حديث بين الاثنين، ينصح الشاب سحنون بأن يترك التشرد الذي يعيشه ويسعى إلى إكمال تعليمه، بعد أن تركه بعد الصف الخامس الابتدائي. ويسخر سحنون من الشاب ومن نصيحته، ولكنها تترك في نفسه أثرا لاحقا.

ثم يقبل على الحديقة رجل مخبول، يهذي بأشياء غريبة مضحكة، فيتندر به سحنون. وقرب نهاية الفصل يقبل سعد على سحنون غاضبا، ضاربا، فقد أحرجه بشكواه المزيفة التي دفعت سعد إلى اللجوء إلى الشرطة وهناك تبين زيف الشكوى.

في الفصل الثالث، يطرأ تطور كبير على شخصية سحنون. لقد باع معلمه المقهى إلى الزبون الأصلع، الذي رأيناه في الفصل الأول وقد تبين فيما بعد أنه جاء يشتري المقهى من سعد. فها هو ذا الرجل الأصلع قد

اشترى المقهى، وبث روح الثقة والطمأنينة في نفس سحنون، أشركه في أرباحه، فانطلقت الطاقات الحبيسة في نفس الشاب، وأقبل على عمله بكل إخلاص، وأصبح من بعد ـ داعية للإصلاح، وللخلق القويم بين الخنافس من أصدقائه السابقين. فهو يرفض مشاركتهم في لهوهم العابث. بل إنه يبلغ الشرطة بأمر سباق متهور بالسيارات، اشترك فيه كل من قبضي ودادي، وتغلب فيه الأول على الثاني، وكان من نتيجة السباق أن ضرب دادي طفلا صغيرا بسيارته. لهذا يأتي الشرطي وفي صحبته سحنون، ويدل سحنون الشرطي على شخصية قبضي، فيقتاده الشرطي إلى المركز، ويبقى سحنون برهة في جو معاد له، ولكنه يصر على إتمام رسالته. إنه يخبر سوبر بأن أمه قد نقلت إلى المستشفى في حالة خطرة، وتنتهي المسرحية وأحد الخنافس ـ بوطابيلة ـ يقول: لقد بلغت المسألة حد الخطر يا جماعة، فيقول البلياتشو: وماذا يهمنا نحن. خلنا في حفلتنا.

ثم يضاء المسرح إضاءة كاملة ويقول المخرج للمتفرجين: هذه يا إخوان أحداث المسرحية كما رواها مجموعة من الشباب.

ومسرحية: «نقابة الخنافس» عمل مسرحي طريف ومسل، ومقنع، وهادف، وعيبه الوحيد أن التطور المهم الذي لحق بشخصية سحنون، قد تم بعيدا عن المسرح، فنحن لم نشهده ولم ننفعل به، وإنما هو يروي لنا رواية، مما يجعل تصديقنا له أمرا غير يسير.

ومع هذا، فإن المسرحية بما حوت من فكاهة، وتأمل، ونقد، ورسم مقنع لباقي الشخصيات، تقدم لنا عرضا مسرحيا حيا، لا يسهل نسيانه.

كتب للمسرح الليبي أيضا: أحمد إبراهيم الفقيه، وهو وثيق الصلة بالحركة المسرحية في ليبيا، فقد كان عضوا بالمسرح القومي، فمديرا لمعهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقا في يناير 1971، ثم مديرا لإدارة الفنون والآداب بوزاراة الإعلام والثقافة، وكان قد أسس فرقة مسرحية أهلية عام 1959، وقام بالتأليف والإخراج لها. كما أنه شارك في التمثيل أيضا. وقد قدمت له في المهرجان المسرحي الذي أقيم في طرابلس في موسم 1971 ـ 72 مسرحية غنائية هي: هندا ومنصور ـ من تأليفه وإخراجه، ومسرحيتان أخريان من ذوات الفصل الواحد هما: «زائر المساء» و«صحيفة الصباح».

و«هندا ومنصور» تحكي قصة غرام عفيف قام بين الراعي منصور والحسناء هندا، وحدث أن التقى منصورحبيبة فؤاده في ليلة قمراء، وبثها لواعج حبه، فلما اعترفت له الفتاة بأنها تبادله الحب، لم تعد تسعه الدنيا من الفرحة. فانتهز أول مناسبة أقيم فيها عرس. فجعل يغني قصة غرامه بها، وما كان منها وما كان منه.

وتلقفت القرية قصة غرامه هذا فنسجت حواليها الأكاذيب والافتراءات، وتضخمت القصة وصار لها ذيول وفروع، وبلغت قمة الخيال حين زعم البعض أن الغرام بين الاثنين لم يكن عفيفا، وأن هندا هي في الواقع حامل، تريد أن تتخلص من ثمرة الخطيئة.

ويسقط في يد والد هندا، بعد أن تحول إلى أضحوكة بين الناس، يتناولونه بالتعليقات اللاذعة، أو يقاطعونه فلا يردون له سلاما.

هنا يقرر الوالد أمرا كي يسترد به كرامته ـ يقتل العذراء البريئة، فيصاب حبيبها منصور بالخبال، ويهيم على وجهه، شاردا، جائعا، رث الهيئة والثياب، ويخيل إليه أنه يرى طيف هندا، جاءته توافيه في الميعاد الذي قطعته على نفسها، ويصور له وهمه أنه يرى الفتاة فعلا، ويسمع صوتها تذكر له من جديد: أن منصورا لهندا، وأن هندا لمنصور.

وهذه المسرحية الغنائية تظهر مقدرة الكاتب على مزج الخيال بالحقيقة، فهي تعرض صورا واقعية لأهل القرية من شيوخ وشبان وعذارى وكهول ـ نساء ورجالا، وعلى هذه الأرضية الواقعية تبنى قصة الغرام الرومانسي المشتعل الأوار، الذي ينتهي بالنهاية المحتومة لكل العشاق الشباب ممن يعاندهم المجتمع والقدر: الموت والجنون. وفيها كلام لطيف، يوشك أن يكون شعرا عن الطبيعة، والزرع، والنبت، وروائح عناصر الطبيعة، وتتحدث المسرحية في طلاقة عن فرحة الحياة لدى الصبايا والشباب. غير أن ما يسيء إلى قدرة الكاتب الواضحة أن تجيء مسرحيته المجنحة هذه غير خالية من الأخطاء اللغوية والنحوية، وهو أمر ما كان ينبغي لكاتب واصل مثل مؤلفها أن يقع فيه، ثم لا يتخفف منه، بعد أن وقع فيه.

وللكاتب نفسه مسرحيتان من ذوات الفصل الواحد هما: «زائر المساء» و«صحيفة الصباح» وكلتاهما كتبهما المؤلف بالإنجليزية، ثم عاد فترجم ما كتب إلى العربية.

ولست أدري لم فعل هذا؟ هل كي يمكن الفرق الأجنبية من عرض إنتاجه هذا؟ ـ وهو أمر يقول المؤلف إنه تم بالفعل.

فماذا أفاد المؤلف، أو أفاد أدبنا المسرحي العربي من هذا، والمسرحيتان تجريان في إنجلترا، وتتحدثان عن شخوص إنجليزية وحوادث انجليزية؟

هل كتبهما الكاتب بالإنجليزية ليثبت للإنجليز أنه يعرف كيف يكتب مسرحية إنجليزية بالإنجليزية؟ وما جدوى ترجمة هذا إلى العربية فيما بعد؟

أسئلة لم أستطع أن أمنع نفسي من طرحها، فإني أرى في اتجاه الكاتب هذه الوجهة خطرا على أدبنا المسرحي، فهو اتجاه يشغل النفس بما لا فائدة منه. وقد كان يلتمس بعض العذر للكاتب لو أنه كتب بالإنجليزية عن موضوعات عربية، بغية تعريف المتحدثين بالإنجليزية بما يدور في رؤوسنا ونفوسنا من موضوعات. أما والحال غير هذا، فقد ضاع جهد بشري هباء!

وآخر من أتناول من كتاب المسرح الليبي هو: عبدالرحمن حقيق، الذي نشرت له في عام 1976 مسرحية: «الزنجي الأبيض».

وأحداث المسرحية تجري في إحدى المستعمرات الوطنية، حيث يجثم على أنفاس أهلها حكم استعماري شرير، يمثله حاكم بريطاني لئيم بقدر ما هو متغطرس، فهو يستخدم مساعدا له: أحد الزنوج البيض، يوليه مركزا رفيعا في جيش المستعمرة ويتخذ منه سوط عذاب يلهب به أهل الجزيرة من الزنوج، الذين يؤمن ذلك الزنجي الأبيض بأنهم ليسوا أهلا الآن لأن يحكموا أنفسهم.

ويكون بالجزيرة بريطاني يصدر صحيفة محلية. ثم يحدث أن تقع جريمة قتل يروح ضحيتها ثلاثة من شباب الزنوج، فتتظاهر السلطات الاستعمارية بالتحقيق في هذه الجريمة البشعة وبعد يومين فقط تعلن أن الفاعل مجهول، ويقفل ملف القضية.

ولا يعجب هذا الأمر الصحفي البريطاني فيروح يتشمم الأخبار، وهو واثق أن مرتكب الجريمة معروف لسلطات الاستعمار.

وهنا يغضب عليه حاكم المستعمرة، ويسحب رخصة صحيفته، ويأمر بترحيله من البلاد.

وفي انجلترا يشكو الصحفي أمره إلى حزب المعارضة، فتقرر الحكومة

إيفاد لجنة تحقيق لتقصي الوقائع وأسبابها على الطبيعة.

وتأتي اللجنة بالفعل، وتحاول القيام بواجبها وسط عنت واضح من الحاكم وزبانيته: وحين يستدعى الشهود الذين قال الصحفي إنهم رأوا ما حدث، ينكرون جميعا ما سبق أن قالوه للصحفي، فيقع هذا في مأزق حرج.

وتقوم ثورة في المستعمرة، ويلجأ الثوار إلى الأدغال، ويقال إن الصحفي شارلي قد انضم إلى الثوار، فيوفر الحاكم حملة للبحث عن شارلي، وفي مأموله أن يأكل الزنوج شارلي هذا ويخلصوه منه؛ لأنه يعتقد أن هؤلاء الزنوج لم ينسوا بعد طعم اللحم الأبيض الذي طالما تمتع به أجدادهم.

أما الزنجي الأبيض، فهو يحب ابنة الحاكم، التي تتعاطف مع الزنوج، وتقدر مشاعرهم الوطنية. وحين يطلبها من أبيها تتضح حقيقة موقف الحاكم منه: إنه يستخدمه سلاحا فقط ولكنه في رأيه غير إنسان، وغير جدير بأن يتزوج من ابنته. أما الابنة، فحين تعرف بأمر طلب الزواج تقول للضابط الزنجي: لست أحب الزنوج البيض ولا البيض أنفسهم!

وتشتد الثورة، ونعلم أن الصحفي إنما كان يسعى إلى حكم البلاد حكما شرعيا عن طريق هذه الثورة. غير أن الزنجي الأبيض ما يلبث أن يظهر ليقول للصحفي: عن أي شرعية تتحدث؟ الشرعية منذ الآن هي للزنوج.

لقد انضم الزنجي الأبيض إلى أهله، بعد أن رفع موقف الحاكم الغشاوة عن عينيه.

المسرحية رصينة، جيدة الحبكة، وشخوصها جميعا مرسومة بعناية، لكل منها موقف واضح تنبعث منه حركاته حتى النهاية. وخاتمتها أيضا معقولة، قابلة للتصديق.

ورغم أنني كنت أود للكاتب أن يبدأ بموضوعات تمس بيئته العربية، وتكون أدعى إلى الإسهام في تغير هذه البيئة، إلا أن عمله الحالي لا غبار عليه، وهو يعد بأن تأتي من ريشة الكاتب مسرحيات أخرى أكثر قربا وإقناعا وإرضاء لجمهرة المتفرجين العرب.

بعد أربع سنوات من قيام ثورة الفاتح من سبتمبر 1969 صدر القانون رقم 104 لعام 1973 بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية، كقاعدة رسمية حكومية تشرف على هذه الفنون التعبيرية جميعا، وترعى تطورها وتحدد خط مسارها في الجمهورية العربية الليبية.

وقد أنجزت الهيئة المذكورة في غضون ثلاث سنوات (1974 ـ 1976) الأعمال المهمة التالية:

* إنشاء فرقة محمد حمدي المسرحية كأول فرقة مسرحية حكومية متفرغة.

* واتجهت الهيئة وجهة القضاء على ظاهرة تمركز العمل المسرحي في العاصمة والمدن الكبرى، فقررت إنشاء مكاتب لها في مدن: بنغازي ودرنة وسبها.

* وأنشأت المركز الوطني للفنون الشعبية.

* وعملت على دعم واحترام الخلق الأدبي والفني، وذلك بتقرير حدود المكافآت عن المصنفات الأدبية والفنية ومقابل الخدمات.

* ثم أصدرت الهيئة لائحة داخلية تحكم أعمال الفرق المسرحية الأهلية، وتنظم مسارها.

* كما ألفت لجنة قراءة النصوص المسرحية.

* وأصدرت لائحة داخلية تنظم عمل المسارح الوطنية الحكومية، وأخرى تنظم عمل فرق الفنون الشعبية.

* كذلك قررت إنشاء حوافز تشجيعية للفرق المسرحية الأهلية، معاونة لها على أداء رسالتها.

* وأنشأت الهيئة كذلك مسرحا للأطفال والعرائس.

وعلى صعيد التأهيل الفني لشباب ليبيا الراغبين في الاشتغال بالمسرح، أنشأت الهيئة معهد «جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقا» الذي يؤهل طلبته تأهيلا فنيا متوسطا، وقد عدلت مناهج الدراسة بما يحقق للمعهد التقدم المنشود. ومن المنتظر أن يرفع المعهد إلى درجة التعليم العالي، بعد الانتهاء من إنشاء مبناه الجديد، وإعداد هيئة التدريس اللازمة له.

وفي عام 1972 تقر بدء الدراسة في هذا المعهد صباحا. وأقامت الهيئة في حقل الموسيقا دورات تدريبية موسيقية للهواة، كما أنها تشرف على معهدي الموسيقا في كل من بنغازي وسبها.

13 المسرح في تونس

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، تزوج باي تونس من ممثلة إيطالية تسمى ستيلا، وأطلق عليها اسم قمر.

دلالة الخبر: أن نفرا من التونسيين هم أمراء الدايات والبايات وحواشيهم كانوا يشهدون المسرح منذ ذلك العهد البعيد ـ بفضل توافد الفرق الإيطالية على قصور هؤلاء الأمراء. وكان معظم ما يقدم من الكوميديات، أما التونسيون العاديون فقد انتظروا حوالي القرن والنصف قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل في بلادهم.

كان ذلك عام 1908، حين قدمت إلى البلاد فرقة كوميدية شعبية يرأسها الممثل المصري محمد عبد القادر المغربي الشهير، بكامل وزوز، ومثلت مسرحية: «العاشق المتهم» مقتبسة عن الإيطالية. ثم مثلت هذه الفرقة الشعبية ما يقرب من 72 فصلا فكاهيا، وانقسمت قسمين، كان على رأس القسم الأول منها: الممثل المشهور شرفنطح، وكان من أبرز عناصر القسم الثاني زكي مراد، والد المطربة المعروفة ليلى مراد.

وحاول التونسيون من بعد تكوين فرقة مسرحية تشرف عليها جمعية سميت «النجمة» ولكن المحاولة

لم تخرج إلى حيز التنفيذ.

وفي أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي، وقدمت عديدا من المسرحيات، وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيين المثقفين بفن التمثيل، والإمكانات الكبيرة التي يحملها من النواحي الأدبية والثقافية والفنية، وأيضا كوسيلة للرقي بالوطن، والحفاظ على اللغة العربية والثقافة العربية في وجه محاولات الاستعمار الفرنسي لمحق هذا كله.

وما لبث الشباب التونسي أن تجمع وكون «الجوق المصري التونسي»، حيث مثل الفنانون المصريون والتونسيون جنبا إلى جنب، وقدموا في عام 1909 مسرحية مصرية هي مسرحية: «صدق الإخاء»، للكاتب المصري إسماعيل عاصم المحامي.

وتوالت من بعد زيارات الفرق المصرية فجاءت فرقة الشباب المصري، وعلى رأسها إبراهيم حجازي 1909، وقدمت نخبة من المسرحيات التي كانت تعرض في مصر آنذاك.

وقدمت فرقة محمد المغربي مرة ثانية في العام نفسه (1909)، قدمت فواصلها ومسرحياتها الكوميدية وأقبل عليها الجمهور إقبالا كبيرا.

حينئذ تقدم الشباب التونسي تقدما أوضح في الساحة المسرحية وتألفت في 1912 جماعة الشهامة العربية، وكانت قد سبقتها جماعة الآداب العربية عام 1911، وقدمت الفرقتان العديد من المسرحيات التي كانت تعرضها الفرق المسرحية المصرية، بالإضافة إلى ثاني مسرحية تونسية يجري تأليفها وهي مسرحية «الانتقام» من تأليف الشيخ محمد مناشو[1].

وقد قامت بين الفرقتين: الشهامة والآداب منافسة فنية وأدبية كبيرة، كان لها فضل عظيم في تسديد خطى التمثيل والممثلين وفن التمثيل عامة إلى الاتجاه القويم، كما أفاد الجمهور من وجود الفرقتين فائدة ملحوظة.

وزادت الفرق المصرية من دعمها لفن المسرح التونسي الوليد، فجاءت عام 1914 فرقة الشيخ سلامة حجازي وقدمت فن الشيخ الغنائي، وكان معه نخبة من أبرز فناني العصر، كان على رأسهم الموسيقار كامل الخلعي.

ثم حدث على الساحة التونسية حدث مهم بالنسبة لمستقبل المسرح التونسي وهو زيارة فرقة جورج أبيض لتونس عام 1921، وتقديمه مسرحياته

العالمية المعروفة.

ومع أن الفرقة لم تلق نجاحا ماديا كبيرا، فإنها تركت أثرا فنيا وثقافيا ملحوظا. فقد اتفقت فرقة الآداب مع الفنان الكبير على أن يعطي الفنانين التونسيين دروسا في التمثيل ويخرج المسرحيات القيمة، ففعل هذا مبتعدا عن التهريج قاصدا إلى التعبير بالملامح، فعرف الجمهور التونسي نوعا من التمثيل مخالفا للفن الذي قدمته فرقة سليمان القرداحي وسلامة حجازي، والذي كان يعتمد على المبالغة في الحركة وعلى الصوت العالي الفخيم وعلى تملق رغبات الجمهور.

وفي عام 1927 جاءت فرقة رمسيس وقدمت مسرحياتها المعروفة، وقد لقيت تشجيعا عظيما من التونسيين لحسن أدائها ومقدرة الممثلين وانضباط الفرقة.

واستمرت المحاولات التونسية لإنشاء فرق مسرحية مختلفة، كان أكثرها سرعان ما يذوي ويختفي. وحل عام 1932 وفي تونس أربع فرق مسرحية هي:

المستقبل التمثيلي.

فرقة السعادة.

فرقة الشيخ الأكودي.

جمعية التمثيل العربي.

وكان التنافس على أشده بين فرقة السعادة التي كانت لا تقدم إلا المسرحيات الفصيحة الحوار، وفرقة المستقبل الكوميدي التي تخصصت في الأوبرا كوميك.

وقد امتازت السنوات الباكرة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي: زبيدة الجزائرية.

ولا تتوافر معلومات كثيرة بعد هذا عن النشاط التونسي في المسرح، قبل قيام الحكم الوطني، وطرد الاستعمار الفرنسي من قواعده هناك، غير أننا نفهم من بطاقة تعريف نشرتها مجلة المسرح والسينما التونسية (العدد الثاني، يناير 1966)، عن فنان المسرح خليفة السطنبولي أنه كان هناك نشاط مسرحي كبير في الأربعينيات يمثل الفنان خليفة جزءا مهما فيه، فقد كان كثير الاتصال بجمعيات مسرحية في تونس مثل: «الاتحاد المسرحي»

و«الكوكب التمثيلي» و«تونس المسرحية» وغيرها، وكان ضمن من عملوا معها في مواسم كثيرةوكان إلى جوار محمد البنزرتي، المخرج، أحد اثنين دربهما الفنان الشاذلي جعفورة على أعمال مسرحية مختلفة، وامتد نشاط خليفة إلى جمعيات أخرى غير التي ذكرتها آنفا حيث انتدبته جمعية الأغالبة بالقيروان، وعهد إليه رئيسها بمهمة تكوين الإطار الفني لهذه الجمعية وتدريب فرقتها على التمثيل.

ثم قدم إليها الفنان بعض مسرحياته العربية والدارجة، فمثلتها الفرقة ومن ثم مد خليفة السطنبولي نشاطه ليشمل تأليف مسرحيات عن أحداث التاريخ التونسي، والتاريخ الإسلامي.

فكتب مسرحية «المعز لدين الله الصنهاجي» ومثلتها الفرقة التمثيلية للاتحاد الصفاقصي الزيتوني، بمساعدة جمعية الكوكب التمثيلي على مسرح بلدية تونس في عام 1944.

وفازت المسرحية بجائزة التأليف المسرحي التي أحدثتها جمعية الكوكب التمثيلي ومثلتها في تونس 1944 أيضا، وأعيد تمثيلها في 11و 12 أبريل 1944.

وكتب السطنبولي كذلك مسرحية «سقوط غرناطة» ومثلت عام 1940 ومسرحية: «زياد الله الأغلبي»، مثلتها جمعية شباب الفن بسوسة 1947. وفي ميدان المسرحية الاجتماعية كتب مسرحية الانتقام الرهيب، التي افتتحت بها جمعية تونس المسرحية موسمها وقدمتها يومي 13 و 14 نوفمبر 1947.

ومسرحية: «أنا الجاني»، قدمتها جمعية الشبان المسلمون 1947، ومسرحية: «أعرف أشكون تخالط»، مثلتها جمعية الأغالبة بالقيروان. كما أنه ألف مسرحيات أخرى لم تمثل، منها مسرحية: سقوط مالقة، التي أنهى كتابتها في يناير 1946.

وقد نشرت مجلة المسرح والسينما التونسية العدد الثاني ـ يناير 1966، النص الكامل لمسرحية: «المعز لدين الله الصنهاجي» وفيها يصور الكاتب مأساة ملك كان يحب السلم وفنونه أكثر من حبه للحرب وسفك الدماء. فهو ملك متحضر، يحب أن تحيط به حاشية من الكتاب والشعراء والباحثين وأهل الفكر، يقدمهم جميعا على رجال الحكم.

وهو ملك يؤمن بأن بذل المال يمكن أن يشتري الود، حتى ود الخصوم.

ولكن هذه الطيبة تمتحن امتحانا قاسيا حين يهجم على المملكة أعراب من مصر وغيرها بتحريض من ملك العبيديين، فتتكسر جيوش الملك الموفورة العدة والعدد أمام ثلاثة آلاف من صعاليك الأعراب، وينفض الكتاب والشعراء من حول الملك، ولا يبقى وفيا له إلا ابن رشيق، فيضطر إلى أن يعهد بالحكم إلى ابنه بعد أن قصمت الهزيمة ظهره.

وفي المسرحية قصة جانبية هي قصة حب نجدة، الفارس الشجاع، لسلمى جارية زوجة الأمير. وفيها تحول الأقدار بين الحبيبين والزواج فإن الحبيب يموت بعد أن استبسل في المعركة، ويترك حبيبته تبكي، دون جدوى، لفراقه.

والمسرحية محاولة لا بأس بها للنظر في التاريخ والتراث، وإن كان ينقص كاتبها عمق النظرة إلى الشخصيات والأحداث والقدرة على التحكم في المادة المقدمة.

وفي الخمسينيات نجد المسرح التونسي لا يزال يصطدم ببعض العقبات التي مرت بها مسارح عربية وغربية أخرى، وأهمها عدم توافر العنصر النسائي.

ويروي المنصف شرف الدين في مجلة المسرح والسينما التونسية العدد الأول ـ السنة الأولى، سبتمبر 1965، كيف أنه كان على يقين من أن الفتاة التونسية المثقفة لا تتردد في ولوج الميدان المسرحي إن هي وجدت فرقة مكونة من فنانين غير مشكوك في أخلاقهم.

وفعلا كون المنصف جمعية: المسرح الحديث عام 1959، وكان جل أفرادها نساء ورجالات أقارب يستطيعون العمل مع بعضهم البعض، بينما قد يستنكفون العمل مع أغراب.

وقد نجحت التجربة نجاحا باهرا كما يقول المنصف شرف الدين، فقدمت الفرقة مسرحيتي: «عيطة وشهود»، و«مدرسة الأزواج» ونوهت الصحف التونسية بحقيقة أن المنصف قد سمح لزوجته المثقفة بالقيام بأحد الأدوار في مسرحية: «عيطة وشهود» ووجدت في هذا بادرة حسنة تبشر بمستقبل زاهر للتمثيل في تونس.

كذلك ذكرت الصحف أن القائمتين بدوري الخادم والجارة في المسرحية

ذاتها كانتا من بنات الأسر.

تغير الموقف في المسرح التونسي تغيرا دراميا بعد الحكم الوطني، وبخاصة بعد اللقاء الذي تم في 7 نوفمبر 1962 بدار الإذاعة، والذي حضره إطارات المسرح التونسي ليستمعوا إلى توجيهات رئيس الجمهورية السيد الحبيب بورقيبة.

كان من أهم ما قاله السيد الحبيب إذ ذاك إن توعية الشعب التونسي بتراثه الخالد البعيد الغور، وحقيقة أنه ليس شعبا وليد اليوم فقط، هي مهمة من أكبر مهام الحكم الوطني، وإحدى السبل البارزة لتحقيقها هي الثقافة، وبخاصة المسرح الذي يهتم به السيد الحبيب بورقيبة منذ أمد بعيد. فهو يرى في المسرح نموذجا صغيرا للوطن، وهو ـ كما قال ـ يعتبر نفسه أحد أعضاء أسرة المسرح، لأنه صعد الخشبة ومثل، وعرف الشعور الذي يمتلك الممثل عندما يواجه الجمهور.

وهو لذلك يهيب بالأساتذة وجمهور المتعلمين من الجنسيين، ولا سيما بنات العائلات، والطلبة والشبان أن يحلوا الفن المسرحي من عنايتهم المحل الأرفع.

وقد ذكر السيد رئيس الجمهورية في خطابه آنف الذكر، أن من واجب الدولة إرسال فريق من الفنانين الشباب إلى الخارج ليتقنوا تقنية المسرح، ويعرفوا جميع ما لا يستغني عنه فنان المسرح من أمور وأسرار.

وقد تلا هذا الخطاب المهم، الذي كان بمنزلة إشارة البدء لنهضة مسرحية مرموقة، تنفيذ مشروع الفرق المسرحية المدرسية وقد بلغ عدد هذه الفرق المدرسية في عام 1965 ـ أربعين فرقة، ساهمت في المباريات المسرحية التي أقيمت في ذلك العام، وكان من بين أفرادها عدد لا بأس به من الفتيات الواعدات.

كذلك اهتم الحكم الوطني في تونس بالتدريب المسرحي العلمي على أرض تونس ذاتها، وكان رئيس الجمهورية قد صرح في خطاب نوفمبر المشار إليه بأن تونس لا تقبل أن تقف عند الحد الذي بلغته في المسرح، فتترك أمر المسرح لمجرد الموهبة والهواية والاجتهاد الفردي، فالفن المسرحي يتطلب التعليم والتهذيب والدرس. من أجل هذا جرى الاهتمام بالتعليم المسرحي في تونس فطورت مدرسة التمثيل والموسيقا والرقص، وجعلت

تعطي دروسا يومية في ميدان نشاطها، طورت هذه المدرسة في أكتوبر 1966 تطويرا جذريا، وأصبحت تسمى بمركز الفن المسرحي، وأسندت إدارة المركز إلى أحد الخبراء الأجانب، وغير اتجاه المركز بحيث أصبح يعنى بالناحية التطبيقية للفن المسرحي وذلك في المحل الأول ـ على أن تأتي النواحي النظرية في المحل الثاني.

وكان لا بد لهذا الاهتمام الكبير من أن يؤتي ثمارا عملية وفنية. ففي الناحية العلمية بدأ بإقامة مهرجان المسرح المغربي العربي الكبير وانعقد للمرة الأولى في أغسطس 1964 ثم أصبح من بعد تقليدا مسرحيا بارزا في حياة تونس الفنية، وساعد على أن تتواصل فرق المغرب المسرحية وتقارن فنها بعضه ببعض.

كما أن المهرجان ما لبث أن دعا فرقا مسرحية من المشرق العربي لتقدم فنها المسرحي في إطار المهرجان، كما أشرك كبار المخرجين والكتاب ودارسي المسرح في عملية التحكيم.

ولا يزال هذا المهرجان يعقد حتى الآن، ويقوم بدوره الفعال في دعم الفن المسرحي في المغرب وربط المشرق والمغرب معا بأوثق الصلات. ومن جانب آخر انطلق التأليف المسرحي في تونس في درب أكثر نضجا مما شهدته البلاد من قبل، فجاءت مسرحيات: «مراد الثالث»، و«الطوفان» و«الزير سالم» و«قريتي» و«أقفاص وسجون»... إلخ.

ولنأخذ واحدة من المسرحيات الآنفة الذكر، ولنلق عليها نظرة تبين كيف تطور التأليف للمسرح منذ بدأ الحكم الوطني في تونس. ونأخذ مسرحية: «مراد الثالث» للكاتب الحبيب أبو الأعراس، وهي التي أخرجت في صيف عام 1966، في تونس، ووضع فيها فنان المسرح التونسي الملهم علي بن عياد كثيرا من فنه الجميل.

في هذه المسرحية نجد أنفسنا أمام عمل مسرحي يتخذ من تاريخ تونس البعيد موضوعا له، ويقدم هذا الموضوع بدرجة كافية من الإقناع، ويخلق الكاتب للمسرحية شخصيات نابضة بالحركة، ويركز على الشخصية الرئيسية فيها محاولا أن يصورها من الداخل والخارج معا، وينجح في هذا الأمر غير الهين نجاحا ظاهرا.

والمسرحية هي في الواقع دراسة في نفسية إنسان من نوع خاص، مرت

به ظروف صعبة شحنته بعواطف كثيرة شائكة، بل مستحيلة، وجعلت لحياته هدفا واحدا متصلا هو الانتقام. ليس الانتقام من فرد بعينه، ولا حتى من مجموعة أفراد بل الانتقام الجماعي من كل من كان السبب في المصائب التي توالت عليه منذ الصغر.

ذلكم هو مراد الثالث. الأمير التونسي يتسلم أريكة العرش بعد قتال مرير اتصل سنوات عدة بين أبيه علي باي وعمه محمد باي، والذي مات خلاله أبوه، فكفله عمه محمد، ومن بعده عمه رمضان، الذي ألقى به في غياهب السجن. واستمع إلى نصح من نديمه مزهود المغني، فسمل عيني الأمير الشاب. غير أن الأمير ما لبث أن فر من سوسه، حيث كان مسجونا والتحق بجبل وسلات، وهو حصن الثائرين في ذلك العهد، وتمكن في آخر الأمر من الوصول إلى القيروان، حيث نودي به بايا. وبعد ذلك انتقل إلى تونس، وتم تنصيبه على العرش 1669 ... وبدأ تاريخه الدموي العجيب.

ومنذ البداية يقرر مراد أن ينذر حياته للانتقام. فهو يعتبر نفسه أداة اتخذها الله لضرب الظالمين، والانتقام للمظلومين. ما يكاد الشيخ فتاته المفتي يدعو له بأن ترعاه عين الله، وتحمي من يلوذ بحماه حتى يقول: «ثأرك عندي سيدي المفتي» ويرد المفتي: «ثأري بيد الله، وقد استجاب الله لاستجارتي بالرسول. الحمد لله».. فيرد عليه مراد: «لقد استجاب الله لاستجارتك على يدي، وأحمد الله. وقد أقسمت أن أشهر أمضى سيف لقطع دابر الفساد، سيكون سيف حق، سيف الله».

وحين يتقدم إلى مجلسه كبير العلماء ويردد من آيات القرآن الكريم: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم». حتى يرد مراد ساخرا: فأطعتم كل أولي الأمر وكل من هب ودب لولاية الأمر.

وحين يدعو كبير العلماء لمراد، بالخير والعز، والنصر وانتشار الأعلام، يرد الحاضرون كل مرة وفي صوت واحد: آمين. فيعلق مراد ساخرا: آمين، آمين، آمين، آمين. دائما آمين. على كل شيء آمين. آمين لحفظ رجال الدين. آمين للعسكر المنصورين. آمين لأهل الملك الميامين. آمين لفقء العينين.

لو قال لكم حفظ الله رمضان باي لقلتم آمين. وقد قلتم فعلا. آمين يوم استشار حاشيته لفقء عيني. تقولون على كل شيء آمين. ما دامت العساكر منصورة، وحرمة رجال الدين موفورة. وحاشية الباي مشكورة، تقولون آمين

على كل شيء ما دامت ثلاث فئات لا بأس عليها : الحاشية، ورجال الدين، والعسكر.

وهنا يتحدى الأمير الشاب حاشيته جميعا، فيأمرهم أن يسجدوا بين يديه، لا تكريما ولا بيعة، وإنما «رضوخا لإرادتي أنا مراد، سيدكم».

ويسجد البعض وهو يتململ، ولا يسجد البعض الآخر. ويسأل الأمير واحدا من هؤلاء: لِمَ لم تسجد؟ فيقول: سيدنا، أبقاك الله كنت تعلن أنك لا تحب الركوع والسجود فيرد الأمير: عليكم بالسجود وعلي أنا أن أكشف النفاق، اسجدوا.

وهنا يسجد الكل عدا العلماء، فيقبض مراد على القاضي ويضطره للركوع ثم يشهر سيفه العريض وهو يتساءل عن الرجل الذي يقطع عنقه: كيف يكون إحساسه عندما تمس شفرة السيف جلد الرقبة؟

وتحاول الحاشية أن تهدئ من غضب الأمير، بأن تقدم له كبش فداء يقتله علّه يستريح، ويستقر رأيهم على تقديم الطبيب الذي قام بسمل عيني الأمير، فيلقون به في حضرة الأمير، بعد أن أوسعوه ضربا وركلا. غير أنهم يفاجأون بالأمير مراد، يأخذ جانب الطبيب وينشر على الملأ أنه قد كان به رفيقا في سجنه، فلم يسمل العينين فعلا وإنما جرح الجفون وآذى العينين ظاهريا. بحيث تبقى دامية دواما، وإذ ذاك يظن خصومه أنه قد فقد البصر. فعل الطبيب هذا، إشفاقا منه وإنسانية، وخاطر بحياته في سبيل إنقاذ بصر سجين محكوم عليه من قبل أعلى السلطات.

وهنا يصرخ الأمير مراد بأعلى صوته، معلنا عن مدى انتقامه، ونوعه، وسببه يقول:

لقد أخطأتم المرمى. ليس هذا من أريد. ليس هو. إني لم أقف عند هذا الحد. إن مصابي أعظم من أن يعدله الاقتصاص من أداة الجناية. إني أريد اليد التي حركت الأداة وأريد العقل الذي أمر اليد. وأريد المشاركين والأتباع. إن ثأري لا يشبع من رأس واحد. كلكم مجرمون. تعالوا إلى القصاص أو هاتوا المجرمين.

وبهذا تتحدد المأساة التي يعيشها مراد داخله. والتي يصورها خارجه بسلسلة من أعمال القتل تتناول الأفراد والجماعات والمدن.

يقول مراد لواحد من أتباعه اسمه السهيلي، جاء يحذره من أن الجرائم

التي ارتكبها هي فوق كل صبر، وأن الناس لا بد منفضون من حوله، إذا سدر فيما يأتيه بأفعال شنيعة، فيقول الأمير:

وهل كنت يوما مع الناس أو كانوا معي؟ إني لا أملك أن أكون مثلهم لأنني فريد البخت. لقد أدركت ذلك وأنا أصلي جحيم الصبر الجريح في ظلمة السجن، لو كنت مثل الناس لما نالني سوء، إنما تعرضت للتنكيل والتعذيب لأني أمير من بيت الملك. وصرت ملكا لأني نجوت من المكيدة، وملكت حق التشفي والردع لأني توليت الحكم. شقوتي ونجاتي لا تشبهان حظ الناس. حياتي قدرت لي الوحدة في اليسر والعسر.

فهو إذن مصير خاص، ذلك الذي اختطه القدر للأمير مراد، وجعله وقفا عليه. هو واثق تماما من أن الراحة لم تكتب له في اللوح المحفوظ. يقول لصديقه حمودة:

. أستريح أنا؟ وهل لي أن أستريح؟ وأنى لي أن أستريح؟ هكذا كتب علي أن أعيش صغيرا ويافعا وكهلا. سجينا وأميرا. لا راحة ولا اطمئنان. مضطهدا من الأحياء والأموات... عشت يتيما. عشت مشردا تلقفتني يد القدر رضيعا. كانت ميادين القتال مسقط رأسي. تعلمت أن أحبو بين أرجل جند أبي. شهدت واقعة الكاف وأنا صبي. ورأيت فيها أشلاء أنصار والدي تتطاير فوق براميل البارود المتفجر... ورأيت الدم يسيل غزيرا من مصطفى صبنيولي. وقد ذبح نفسه حتى لا يقع بين الأعداء.

وحين يذكر له إبراهيم أنه لا يستطيع أن يحكم من دون قانون، يقول مراد في هدوء: **أنا لست القانون ولست فوقه. أنا في كفة أخرى. نظامكم في واد وحياتي في واد آخر.**

والمصيبة في هذا كله أن مراد يؤمن كل الإيمان أنه مكلف من الله سبحانه وتعالى أن يفعل ما يفعل إعلاء لشأن الحق، ودحرا للظلم. يقول مناجيا ربه: **ربي لقد أرادوا قتلي وكان بفضلك خلاصي. ربي لقد ابتغوا لي العمى فأبقيتني شاهدا على جبنهم وسيفا مسلولا على أعناقهم. ربي امنحني من لدنك القوة لأقطع دابر الإفك والبهتان، واجعل من هؤلاء المجرمين قطيعا من أكباش الفداء يمضي فيهم السيف بالتهليل والتكبير. سآخذهم بذنبهم اليوم قبل يوم القيامة سآخذهم بآثامهم اليوم قبل يوم القيامة.**

فهي حياة خاصة إذن حياة مراد، محددة الأهداف، يسيطر عليها ضرورة إتمام مهمة مقدسة اختصه الله بها، فنذر هو حياته لها.

وهو يلتقي هنا مع هامليت شكسبير، الذي يتسم بالعنف ذاته، والمرارة وبالقسوة على الخصوم، وبالرغبة في الانتقام لأذى أصيب به هو شخصيا، استتباعا من مقتل أبيه.

والواقع أن الشبه بهامليت لا يتقصر على هذه النقطة، بل يتعداها إلى العزوف عن الحب، وعن الجنس الآخر، وعن الزواج لأن هذه كلها أمور تخرج عن إطار المهمة المقدسة التي زعم أن الله قد كلفه بها.

تتودد كل من الفتاتين أمينة وفاطمة للأمير الشاب، وكل مناهما أن يسمع وجيب قلبيهما يرتفع في صدر كل منهما. ولكنه يعرض عن لغة الحب والزواج والإنجاب والأولاد. ما لهذا ولد. تقول فاطمة: «**أنت أعز الناس عندي. أنت رفيق الصبا والأمل العذب**» فيرد مراد: «**كلما اشتعل قلبي حبا ومحبة أحرقته نار النقمة والثأر**». وتعود فاطمة لتسأل: «**أليس للحنان في قلبك تأثير؟**» **فيرد مراد:** «**محبتكما تساعدني على تجنب الهوى والحب. قوتي جأشي ونصري صرامتي. القوة والصرامة هما السبيل الوحيد**».

وتغني له فاطمة في أحد المشاهد مذكرة إياه بصباهما الذي قضياه في هناءة. فيشاركها الغناء لحظات قليلة سعيدة. وتضع فاطمة رأسها على كتفه وهي تقول: **يا للسعادة.**

ويسألها مراد: **هل تذكرين يا فاطمة كيف كان الحادي يغني والفتيات يجبنه ويرددن مقاطع غنائه؟** فتقول فاطمة: **أذكر كل شيء. أذكر الغابة. والجدول وخيمة جدي** فيقول مراد في أسى: آه، **يا لها من أيام لن تعود.**

فإذا تركنا هامليت جانبا لوجدنا في شخص مراد نقطتي التقاء بشخصيتين أخريين من مسرح شكسبير.

إن لمراد نفس ذلك التقزز والكره والاحتقار للجماهير، التي كان يحسها جميعا كوريولانوس في المسرحية التي تحمل اسمه.

يذكر إبراهيم بالناس، ورغبتها في أن تحيا في ظل نظام ثابت فيقول مراد: **الناس. الناس. من هم الناس؟ تدعو لهم بالخير يقولون آمين. تسل سيفك للبغي والشر يقولون آمين. وتفقأ عيني أمير أمامهم وهم يسبحون للملك ويرددون: آمين... أمين. أمر واحد لا يقولون عنه آمين. إذا طلبت**

منهم المال وأردت الجباية.

أما الشخصية الشكسبيرية الأخرى فهي شخصية ريتشارد الثالث، الذي أعلن من البداية أنه مصر على أن يكون مجرما. ثم مضى يخوض طريقه في بحر من الدم ما زال يعلو ويعلو حتى قضى عليه.

ومراد الثالث، يفعل شيئا شبيها بهذا. يمضي وراء فكرة الانتقام والمهمة المقدسة فيقتل الأعداء والأصدقاء بل والأهل ثم يمضي إلى ارتكاب فظيعة لم يصل إليها حتى المجرم ريتشارد، فنجد مراد يقطع لحم مزهود، خصمه الذي أوصى بسمل عينيه ويشويه، ثم يأخذ يأكله على مرأى ومسمع من حاشية استبد بها التقزز حتى أوشكت أن تلفظ بطونها ما فيها من طعام.

ما دامت شخصية مراد الثالث محددة كل هذا التحديد، ما دام مصيرها هو القتل الذي لا مفر منه، والذي هو عدل، فلماذا نعتبر مراد شخصية تراجيدية؟ ولماذا نتعاطف معها، في بعض أجزاء المسرحية؟ الجواب أن مراد رغم كل الدم الذي ولغ فيه، وكل الفظائع التي ارتكبها، يخفي داخله نفسا قد كانت جديرة أن تعرف طريقها إلى الخير، لو لم تتآمر الظروف عليها كل هذا التآمر.

إن غرامه بفاطمة شيء يهتز له الفؤاد، وحرصه على سعادة أمينة، ينبئ بالخير الدفين. ثم إن الأهداف التي أعلن الحرب عليها هي أهداف شريرة جميعا، تستحق أن تحارب بغير هوادة؛ النفاق. ممالأة السلطان. تنفيذ الأوامر الظالمة. التستر وراء آيات القرآن لتسهيل سبيل كل ظالم يريد أن ينفرد بالأمر، ويهلك الحرث والنسل. العزوف عن أداء الواجب، وطرح تبعة هذا كله على الظروف أو على فرد واحد أو عدة أفراد... الخ.

في مقابل هذا أعلن مراد الثالث أن ثأره ليس ثأرا فرديا، بل هو ثأر جماعي. إنه يشرع سيفه ليقضي على كل النفاق، وكل الجبن، وكل الظلم.

غاية ما في الأمر أن مراد لا يعرف القصد في هذا كله. ولا يعترف به. إن انتقامه كامل، وشامل ومدمر لأعدائه، وله هو على السواء. إنه يهتف مع شمشون: عليّ وعلى أعدائي يا رب.

هذه بالقطع مسرحية قوية الأثر، مكتوبة باقتدار، وهي متوازنة تماما، فرغم طغيان شخصية مراد على مشاهدها، فإن الشخصيات الأخرى تبقى ظاهرة، ومؤثرة وفاعلة أمامنا. وهي التي تسدل الستار على هذه المأساة

الدموية.

قدر مصطفى الفارسي عدد ما ظهر من مسرحيات في السنوات الخمس ما بين 1966 ـ 1971 بما يزيد على خمسمائة مسرحية، وعلق على هذا الرقم الكبير قائلا: شتان بين الكم والكيف. وكتب حسن الزمولي يقول في غضون مقال له بعنوان: «مسرح قومي أو لا مسرح» (مجلة المسرح والسينما. العدد الأول. سبتمبر 1965).

«قد حاول العرب إيجاد المسرحية القومية وجاءت تآليفهم بنتائج جميلة كانت لها فعالية وتأثير عميق في الجماهير. غير أنها لم تعد أن تكون محاولات فردية، غير متواصلة. ولم يتبوأ إلا نزر قليل من الكتاب للتأليف حسب هذه المبادئ. والإنتاج لحد الآن غير كاف لتزويد العالم العربي بصفة عامة وكل أمة عربية بصورة خاصة بالمسرحية اللازمة... ولا يمكن أن ندعي أن لنا مسرحا ما لم يكن هذا المسرح شعار قوميتنا أو طموحنا ومنظارنا للحياة، وذلك في جميع نواحيه: تأليفا وتمثيلا وإخراجا.

أما التقليد فما هو إلا حل يجب أن يزول في أقرب وقت...».

كتب الزمولي هذا الكلام في عام 1965، وبعد هذا التاريخ بخمس سنوات أخذت تظهر مسرحيات واحد من أبرز وأعمق كتاب المسرح في تونس وهو عز الدين المدني.

وعز الدين يحاول في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية الشكل والمضمون، المستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور.

وقد بدأت هذه المحاولة عام 1968، حينما أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثورات الشعب في موضوعات لمسرحيات، يرجى أن تجذب اهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية.ومن ثم قام كل من: سمير العيادي ومحمود أرناؤوط ومحمد رجاء فرحات بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص، التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان «خرافات» أي قصص شعبية.

أما المسرحية فاسمها «رأس الغول» وهي تقدم قصة الكافر رأس الغول وتصور أحداث حربه مع الإمام علي بن أبي طالب، وهي الحرب التي انتهت بنصر جيوش المسلمين. يقص هذه القصة ويمثل أحداثها «المداح»، راوية

الشعب التقليدي. ويتدخل في روايته «المؤلف» بين الحين والحين معلقا. ومصححا. ثم يجعل المؤلف لهذا كله إطارا من قصة واقعية حدثت لامرأة وابنتها. فقد سافر زوج المرأة، وطالت غيبته، فاضطرت الزوجة إلى طلب الطلاق منه على أساس أنه غاب غيبة غير منقطعة، ثم يظهر الزوج في بعض مشاهد المسرحية يبحث عن عمل بلا جدوى، حتى يضطر إلى الانتحار في النهاية. أما البنت فإنها تهرب وراء أحلامها وتلحق برأس الغول، باحثة عن المال والجمال والرفاه. ويهمس إلينا بأنها ستكون ضحية التغرير.

والمسرحية تطبع الواقع على أحداث القصة الشعبية أو تخلط الخيال بالحقيقة وتلمح إلى أحداث من الحاضر الواقع، وتسند إلى رأس الغول برنامجا اقتصاديا به ملامح اشتراكية، ثم تغمر هذا كله في فوضى متعمدة، إذ تنتهي المسرحية والإعلانات توزع على المتفرجين مخصصة جائزة سنية لمن يقبض على المداح، ومن ثم تبدأ مطاردة المداح، بينما يبقى الجمهور في ذهول وحيرة، لا يدرك أن العرض قد انتهى، فينهال ضربا وشتما على المؤلف، ولا يكون أمام هذا المسكين طريق آخر سوى أن يصيح: الفهم! الفهم!

هذه إذن هي عناصر المسرحية الشعبية، من رواية وتمثيل، وكسر للإيهام، ومخاطبة مباشرة للجمهور. وإلى جوار هذا كله، يلفت النظر أن هذه هي أول محاولة في تونس لتفسير التراث على أساس اقتصادي علمي. وهي محاولة تلقفها من بعد عز الدين المدني، وأخذ يعمق فيها، وينظر إليها من زوايا متعددة، عبر عنها في مسرحياته.

ويصدر عز الدين في هذه المسرحيات عن رؤية فنية وفكرية فصل القول فيها في البيان الذي افتتح به «ديوان الزنج»، وجعل موضوعه: استعمال الفضاء المسرحي في ذلك الديوان.

يقول المدني، لا يكفي بالنسبة لرجل المسرح ـ سواء كان مؤلفا أو مخرجا ـ أن يستعمل «المداح» مثلا في عمله المسرحي، حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار... أو طلائعي النزعة والشكل والإخراج. فلأن «المداح» أو «القراقوز» أو «إسماعيل باشا» ليس إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي وينتعش بها الشيخ... نراها لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور.

لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله. بسبب هذه النظرة الضيقة، لم يروا أن كل شكل فني يرمي ويرمز إلى ما ورائية معينة... وتبعا لهذا، ابتعد رجال المسرح العرب شططا عن اهتمامات الشعب... وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنهم لم يقيموا أي اعتبارات للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره... فصار المسرح في البلاد العربية ـ إلا ما قل وندر منه ـ إما ضربا من التلهية وإما عنوان المفارقة، على الرغم من أن هذا المسرح مكتوب بالعربية.

ويرى المؤلف أنه قد كان ضروريا بالنسبة إلى العرب المعاصرين أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يتأملوا اتجاهاته، ولئن شرع البعض منهم في السنوات الأخيرة في تغيير ملامح المسرح في العالم العربي بإدخال فنية «المداح» و«الحلقة» أو باستعمال فنية القراقوز، أو بتحرير التركيب الدرامي شيئا ما، على نمط «المقامات»... فإنهم ما زالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي.

إن من واجب فناني المسرح العرب في رأي عز الدين المدني التعمق في التفكير العربي والتشبع به، والوقوف على خصائصه وسبر أغواره وأن يتساءلوا ما هو سلوك الإنسان العربي وما هي ردود أفعاله على مجتمعه، ولم يتخذ من الأحداث موقفا معينا ولا يتخذ الموقف المنتظر منه؟ ولم يفكر بهذه الطريقة على وجه الخصوص، ولا يفكر بطريقة أخرى؟ وما هي الركائز التي تقوم عليها أعماله؟.

ثم يمضي المدني فينص على خصائص فنية وصل إليها في مسرحياته. يقول في المقدمة التي نحن بصددها: إن ما كان يميز الأدب العربي القديم هو ميزة الاستطراد. وبينما عد بعض الباحثين المعاصرين الاستطراد عيبا في الأدب العربي، فإن المدني يرى فيه فائدة لفنه المسرحي، لأنه إنما يعني في خطوطه العريضة التداخل في الأغراض والتراكيب في الأحاديث وإلقاء الكلام على عواهنه وتكديسه على بعضه البعض. كما أنه قد يكون سردا

لروايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد، كما يكون إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ما غمض في إحدى جزئيات رواية من الروايات.

والمدني يرى أن من الواجب الإفادة المتعمدة والمنظمة من ظاهرة الاستطراد هذه، بحيث يتجه العمل إلى ربط كل جزئية بسائر الجزئيات المكونة لرواية ما، وبحيث تتفاعل الجزئيات بلا اعتباط، ولا عفو، ولا خلط، وإنما عمدا وقصدا، من أجل الاستحواذ على الواقع المتشعب من معظم أوجهه.

والمدني يترجم هذا كله في «ديوان الزنج» حين يوصي بأن تكون هناك خشبات متعددة ومختلفة المستويات والأحجام، وأن تكون ـ قدر الإمكان ـ مندمجة في الجمهور حتى تلائم ما في الديوان من عمل درامي.

كما أنه يتمنى لو أصبح ديوان الزنج مكانا للاحتشاد والإمتاع اليقظ، والمشاركة بالمشاعر وبالفكر وربما بالجسم أيضا، كما يطيب له أن يكون الديوان مكانا للجدل والسجال بين القوى المتناقضة والمتعارضة، والتي يعدو بعضها على بعض توصلا إلى بلوغ التركيب.

وأخيرا يتطلع المدني إلى أن يكون الديوان مناسبة للخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئياته.

من أجل هذا كله، سمى المدني عمله ديوانا وليس مسرحية، لأنه ليس مسرحية فقط بل هو تضافر بين المسرح والموسيقا، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق.

ثم يشرح المدني كيف جرى إعداد هذا الديوان المسرحي، فيوضح أن العمل تم تحت شعار «الخلق الجماعي»، إذ قدم المؤلف نصا خاما، منصرفا عن قصد عن القيام بعملية المونتاج حتى يتسنى للمخرج الاحتكاك به، بل تفتيته، وإعادة تركيبه حسب ما يرتئيه من عمل درامي، ومن ثم التشبع به، ومناقشة صاحب النص في كل جزئية من جزئياته، الخافية منها والبارزة.

وهكذا كان العمل، أي أن النص الخام قد صهره المخرج المنصف السويسي بمعونة من رجاء فرحات الدراماتورج، في قوالب وافق المؤلف عليها لأنها لم تخن النص من جهة، ولأنها جنحت إلى المستوى البريشتي من جهة أخرى.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن المؤلف قد قام بتحرير نصوص قصيرة باقتراح من المنصف السويسي أو برغبة من المؤلف ذاته، وذلك من أجل لحم كامل

النص من جميع جهاته.

هذه هي النظرية المسرحية التي تصدر عنها أعمال عز الدين المدني، وقد تعمدت أن أورد ملخصا وافيا لها، لأهمية ما تقوله النظرية من جهة، ولأننا لن نفهم المسرحيات حق الفهم ما لم نفهم النظرية أولا.

ورغم أن ما تقوله نظرية المدني قد يبدو للبعض عويصا أو مستغلقا حينا، فإنه يمكن تبسيط عباراته على النحو التالي:

* إن المسرح العربي الحالي عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط، ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات.

* إن الاتجاه إلى استخدام الأشكال التراثية في المسرح لا يكفي في حد ذاته لخلق المسرح العربي. بل لا بد من الغوص في التراث غوصا، وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القطع المتحفية.

هذا هو جوهر ما يقوله المدني، أما جوهر ما يفعله فإنه لا يحقق بالضرورة الهدف المنشود، وهو خلق مسرح عربي الاهتمامات، منفرد في هذا عن باقي مسارح العالم.

إن ما يفعله المدني في مسرحياته: «ثورة صاحب الحمار» (1971)، و«رحلة الحلاج» (1973)، و«ديوان الزنج» (1974)، و«الغفران» (1976)، و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» (1977) هو في أساسه ما يفعله كل كاتب مسرحي ذكي الفؤاد، صافي البصيرة حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة، ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إلى هذه نظرة عصرية، يربط الماضي بمعاناة الحاضر عن طريق تأكيد نقاط الالتقاء المشتركة.

وهذا كله ليس جديدا على المسرح، فقد فعله شكسبير بقصصه التاريخية وشبه التاريخية وفي مآسيه الأربع الكبرى بوجه خاص، كما فعله كتاب معاصرون عالميون من أمثال بريشت وبرنارد شو كذلك فعله ـ قبل المدني ـ كتاب عرب كثيرون، على رأسهم ألفريد فرج وصلاح عبد الصبور في مصر، وسعد الله ونوس في سوريا والطيب الصديقي في المغرب.

إن خلق مسرح عربي يصح أن يطلق عليه هذا الاسم ينبغي أن يحوي الشكل والمضمون معا. وهنا يجب ترديد عبارة المدني بطريقة أخرى، فإذا كان القراقوز والمداح وإسماعيل باشا لا تكفي جميعا كي نخلق مسرحا

عربيا، فإنه لا يكفي كذلك أن يكون الموضوع عربيا، والنظرة عربية وعصرية كي نخلق فنا مسرحيا عربيا متميزا عن غيره من فنون العالم المسرحية.

ولقد كان المدني أقرب إلى الصواب حين نبه إلى أنه قد كان من واجب الكتاب العرب تبني فكرة المسرح كفكرة، وإهمال ما أنتجته هذه الفكرة في الغرب من فنيات والمضي قدما لخلق فنيات عربية، وذلك أن ما عرفه العرب منذ أواسط القرن التاسع عشر قد كان المسرح الغربي المعتمد على الصيغة اليونانية، بينما عرف الشرق الأقصى صيغا مسرحية أخرى ـ كما يلاحظ المدني نفسه ـ لم يلتفت إليها الكتاب العرب، لعذر واضح وهو أنهم كانوا يجهلون وجودها.

والغريب في هذا الصدد أنه حين نهب برتولد بريشت فنيات مسارح الشرق الأقصى واستخدمها في أعماله، محملا إياها على الصيغة الغربية للمسرح، التفت الكتاب العرب هنا، وهنا فقط، إلى فنيات بريشت المقتبسة ولم يلحظوا ما بين هذه الفنيات وفنيات مسرحهم الشعبي العربي من تشابه والتقاء. فاستخدموا فنيات بريشت على أنها استيحاء لبريشت، وقليل منهم من استخدمها على أنها عودة للنبع الشعبي العربي في المسرح...!

على كل حال فإن ما فعله عز الدين المدني في مسرحياته سالفة الذكر جدير بالتأمل الواعي العطوف.

في «ثورة صاحب الحمار» يقدم المدني شخصياته بطريقة مستحدثة، فهذا هو كوروس الشعب يؤكد للنظارة أنه صاحب الأرض منها يولد وفيها يدفن ليبعث من جديد. وهو الفعل والوعي، والحق والثورة جميعا. ومع ذلك فهو دائما ضحية العسف والاستغفال والجوع، لأن الشعب ساذج، غافل بريء.

ومن أجل هذا ناصر الشعب صاحب الحمار وثورته ضد الفاطميين، فلما استتب الأمر له، عاث في الأرض فسادا فاستباح دماء الشعب وهتك أعراضه واغتال شيوخه وصبيانه... الخ.

ودخل عبد الله على الشعب بعد فشل ثورة صاحب الحمار فاستعمر وبطش واستذل وابتز، كل ذلك لأن الشعب غافل فاقد الوعي.

ثم تأتي مجموعة تمثل فقهاء القيروان تردد فكرها وموقفها، وهو فكر تقليدي يصلح لمداراة الحاكم، أي حاكم، وهم في نظرتهم إلى صاحب

الحمار وثورته يكتفون باستنزال اللعنات عليه.

ثم يأتي وفد الخونة يعترفون بخيانتهم ويستنكرونها، فلقد قاوموا ثورة صاحب الحمار الوطنية، وناصروا بني عبيد على سكان أفريقيا: وهو دور قذر يحتجون فيه على صاحب المسرحية لأنه أسنده إليهم.

ثم يلي ممثل المنصور الفاطمي الذي يتشدق بحسبه ونسبه وما حققته أسرته من مجد فيرد عليه ممثل أبي يزيد مخلد بن كيداد، صاحب الحمار، مبينا كذب ادعاءات الفاطمي وموضحا أنه ابن البلد الذي قاوم استعمار بني عبيد وتصدى لظلم الفواطم. ثم يقترح أن تعقد المقارنة بين عدل الفواطم وعدل صاحب الحمار وأعوانه.

وينتهي المشهد بظهور ابن عمار، أيديولوجي ثورة صاحب الحمار فيلتفت إليه أبو يزيد التفاتة مؤثرة يحتج فيها على أنه علمه معنى العدل، ولقنه أن لا فرق بين حبشي وبربري وعربي، فصدقه ولكنه لا يرى الآن إلا جورا ولا يسمع إلا باطلا.

فالمشهد إذن يجري بعد هزيمة ثورة صاحب الحمار. وفيه يعتمد المدني مبدأ التمثيل على المكشوف - كما هو مألوف في المسرح الشعبي العربي - فالممثلون يظهرون بذواتهم وبأدوارهم، أي أنهم يكسرون عنصري الاندماج والإيهام في المصطلح الدرامي البريشتي.

ثم يلي هذا التقديم ما يسميه المدني الطور الأول - والمسرحية بالمناسبة تقع بين طورين واثنتي عشرة حركة - وفي الحركة الأولى من هذا الطور، نحن لا نزال حيث بدأنا. فقد هزمت ثورة صاحب الحمار وأخذ هو وشيوخ القبائل يتبادلون التهم. فأبو يزيد يأخذ على القبائل تقاعسها، وانصرافها إلى المغانم، وضجرها من الحرب.

والشيوخ من جانبهم يلومون أبا يزيد لجنوحه إلى الترف، فهو قد لبس الدمقس وركب الجياد الأصيلة واتخذ الحجاب، وصنع لنفسه عرشا من ذهب الغنائم مرصعا بالجوهر والمرجان، وسمى نفسه ملك البربر قاطبة وأهمل مجلس الشورى. وعبثا يحتج عليهم أبو يزيد، فإنهم يقررون أن يذهبوا إلى الإمام الظاهر إسماعيل الفاطمي المهدي ويقدموا له الولاء، فإن حاكما دخيلا خير من إمام جائر.

هذا هو جماع المسرحية، وملخصها وصوتها الرئيسي. وما يلي من طور

وحركات، هو ما ينبغي أن يسمى في لغة المدني الفنية استطراد ـ فهو شرح وتوضيح وتعشيق لتفاصيل المسرحية وتعميق لمعناها الرئيسي وهو: أن الثورات تهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها من الخارج. تنتكس. تتهرأ، تخون نفسها بنفسها، فينفض عنها الأنصار ويهون تدميرها على الأعداء، ولكنها أبدا تستمر. رغم انتكاس الثورة ورغم انحرافات إلى يزيد، فإنه يبقى في نظرنا ثائرا حقيقيا. قد يقتل أبو يزيد صديقه أيديولوجي الثورة (إشفاقا عليه) بعد أن يلعن ما لقنه إياه من ثورة، ويتهم العقيدة بالعقم، والمذهب بالعفن، والشعارات بأنها جعجعة بالألفاظ، ولكنه ينهي هذا كله بقوله: مصيبتي أني ما زلت أدين بهذه العقيدة.

وهو ينتحر هربا من موقف مستحيل ولكن كهولته تردد: لم يبق إلا الأمل. وإذا كان شبابه يأسى لخيبة الثورات فإن طفولته تقول: الثورة بين ضلوعي ستولد من جديد. ثم ينهي المدني مسرحيته بلافتة مكتوب عليها: يتبع... سنة؟؟؟

فموضوع المسرحية الرئيسي إذن هو قيام الثورات وخيبتها وحتمية استمرارها، وانتصارها في قابل الأيام.

إن شيئا من برم هامليت بقضيته وتمنيه لو لم يولد أصلا ليشغل بها، ليلحق أبا يزيد في مسرحية المدني. وهذا البرم والضعف الذي يبديه أبو يزيد أمام أطايب الحياة يجعله شخصية درامية حية، ليس مجرد قائد ثائر قد من الصلب فهو لا يلين.

وموضوع الثورة وما يلحق بها من ضعف وتآكل داخليين هو ذاته موضوع مسرحية عز الدين المدني التالية: «ديوان الزنج».

ثورة الزنج تنتصر فيحيط بها الأعداء من الداخل والخارج معا. كيف تنشئ الثورة مدينتها: «المختارة» ولا طواقم بشرية تسندها، من مهندسين ومعلمين وأطباء وعمال مهرة... الخ؟ وهي في الوقت ذاته محتاجة إلى المال؟

هنا يتقدم الوفد العباسي بالمال والطواقم البشرية، ويترك المال يفعل فعل السحر في نفوس أعضاء مجلس الثورة، ثم يهدي المجلس أطايب الملابس وأدوات الزينة فيقبل عليها أعضاء المجلس في لهفة عدا واحدا، هو الشاب النقي رفيق.

ويحكم مجلس قيادة ثورة الزنج عاما كاملا بالمعونة المالية العباسية وبالأطقم البشرية، التي أوفدت من بغداد للإسهام في إقامة «المختارة»، ويواجه المجلس مشاكل الحكم فيصطدم بالعمال المطالبين برفع الأجور، ويقيد حرية الرأي ويلقي بالمعارضين في السجون، ويقل إنتاج الملح تبعا لذلك بشكل كبير.

فإذا ما انتهى العام عاد الوفد العباسي ـ عاد هذه المرة محاكما، وليس متزلفا كما كان أول مرة، عاد ليملي شروطه على مجلس لم يحسن التصرف بأموال القرض، ولم يحسن معاملة شعبه، ويفرض الوفد شروطا ثقيلة على المجلس في مقابل المنحة المالية الجديدة، وهي شروط تعني في الواقع استسلام الثورة للخليفة العباسي.

ويقبل الجميع هذه الشروط المهينة باستثناء الفتى الثائر رفيق، الذي ينادي بثورة مجددة، على اعتبار أن العمال الذين تظاهروا ضد المجلس كانوا في الواقع يتظاهرون مع الثورة ـ الثورة الحقيقية، وليس ضدها.

وفي ديوان الزنج ثلاث خشبات للأحداث. تجري الأحداث في الخشبة الأولى، وقد خصصها المدني للأحداث الدرامية. أما الخشبة الثانية فهو يظهر عليها مؤلف ديوان ثورة الزنج الذي يتقدم ليخاطب الحضور، ويقول إنه ألف المسرحية متأثرا بالثورات والانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين في عدد من بلدان العالم الثالث.

ثم يأخذ المؤلف يلقي أسئلة متلاحقة عن مصادر التأليف المسرحي ـ ماذا يكون؟ وعن الهدف من تأليف المسرحيات، وعن وظيفة المسرح في الوقت الحالي، وعن المواصفات التي ينبغي أن تطرقها المسرحيات. هل يكتب المؤلف عن مجنون ليلى؟ عن عفريت سيدنا إسكندر ـ مثلا؟ هل ثمة قانون للعب في الفن المسرحي؟ هل له أشكال مفهومة وأخرى غامضة ـ مواضيع جميلة وأخرى قبيحة؟

ثم يتقدم باقتراحات متباينة لكتابة مسرحيات، بعضها تافه والآخر جاد. وينهي منولوجه هذا بالتساؤل: هل للمسرح أن يعيد كتابة كليلة ودمنة بحيث يكون الملك هو الفيلسوف والفيلسوف هو الملك؟ هل يطرق رسالة الغفران فيكون أبو العلاء إلى جانب بشار والسليك وأبي الشمقمق؟

أسئلة طويلة عريضة يلقيها المؤلف ويتركها بلا جواب!

ويلي ذلك وعلى الخشبة الثانية أيضا آراء ابن الرومي المخيبة للأمل في ثورة الزنج، معبرا عنها في قصيدة رثاء البصرة. ورأي أبي العلاء المعري في المذاهب عامة فهي عنده أسباب لجذب الدنيا إلى الرؤساء، كما يورد المؤلف أجزاء من قصيدة يحيى بن خالد في هجاء قائد ثورة الزنج ومدح الخليفة المعتمد على الله.

وينهي الكاتب عمله الدرامي على الخشبة الأولى بأن يقول: هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج. ويدعي أنه لم يعلق تعليقا شخصيا، وأنه بريء من كل تأويل قد يذهب إليه البعض.

ثم يتبع هذا على الخشبة الثانية أقوال لزعماء آخرين ثاروا من أجل قضايا مشابهة: أبو يزيد صاحب ثورة الحمار يقول: لا لن تخيب الثورة وقول الحلاج بين أيدي جلاديه: «أنا الحق».

وينتهي بهذا ما على الخشبة الثانية من عمل مسرحي.

وعلى الخشبة الثالثة في الطور الأول أبو جعفر محمد بن جرير الطبري قاضي القضاة، ويقرأ فقرات من مدوناته التاريخية في شؤون مختلفة.

وتتوالى الفقرات التاريخية في الطور الثاني، تحمل أشعارا تفيض بشكوى الناس من الفقر وغلاء الأسعار، وتبدي النصح والنذر للخليفة وتنقل أخبارا عن هزائم العباسيين على أيدي الروم والزنج.

وعند انتهاء العمل الدرامي في الخشبة الأولى يظهر ابن جرير الطبري ليقول: إنه عائد لتوه من سباخ البصرة، وأنه مرتاع لما رأى وأنه سيراجع ما كتبه في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج. فثورة الزنج لم تكن فتنة، وقائدها لم يكن خارجيا وعمال السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث!

ثم ينتهي الطور بأشعار لعلي بن محمد زعيم ثورة الزنج وبأشعار أخرى للشاعر دعبل معارض الخلافة العباسية.

ها نحن أولاء نرى أن المدني قد وزع عمله المسرحي على ثلاث خشبات، يجري على الأولى منها التمثيل، بمفهومه التقليدي، وتقدم على الخشبتين الأخريين مواد لا تدخل في عداد الدراما التقليدية. مثل أسئلة كاتب المسرحية، ومثل المتقطفات من كتب التاريخ، ومثل أشعار الشعراء المختلفين، وأقوال قادة الثورات.

ولو دققنا النظر لتبينا أن المدني قد ضمن ديوانه عنصري تمثيل الأحداث وروايتها، وزاد على ذلك الأسئلة المسرحية، والأشعار وهذه لا يمكن اعتبارها رواية للأحداث، بل هي تدخل في باب التعليق.

وقد تحدث المدني في مقدمة ديوان الزنج عن ظاهرة الاستطراد في الأدب العربي بمعانيها المختلفة، وها هو ذا يمضي قدما ليفيد منها.

وفي الاستطراد الأول يتدخل مؤلف المسرحية ليقدم الوفد الرسمي العباسي على حقيقته ويظهرها للجمهور، فصالح بن وصيف له ألف ضيغة والطبري لا يرى من الحقيقة إلا وجها واحدا هو الوجه المعتمد رسميا ودينيا، ويعقوب الصيمري هو نقيب تجار العراق وقد هددت الثورة مصالحه، ويحيى بن خالد شعرور البلاط، والمفتي يقضي ولا يحكم وينظر ولا يحكم. ثم يقول المؤلف وعينه على الجمهور: لقد عرفكم الجمهور على حقيقتكم، فكسروا طبولكم وزكرتكم. ثم ينتهي الاستطراد.

هنا يأخذ الاستطراد شكل التدخل المباشر من المؤلف، للتعليق والفضح، ويساعد في الوقت ذاته - على كسر الإيهام والتخفيف من اندماج الممثلين في أدوارهم.

وفي الفصل الأول، وعلى الخشبة الأولى يتم استطراد آخر. وفيه يدخل أعضاء مجلس ثورة الزنج ملثمين، يتحدثون بلغة غريبة الوقع على السمع وهم سبعة. في يمين أولهم قنديل راقص السنا وتحت إبط ثانيهم كتاب الحكمة والحكماء، وحول ذراع ثالثهم مسبحة من عنبر حباتها الـ 99 سوداء، ومن أحزمة رابعهم وخامسهم وسادسهم تتدلى سيوف معقوفة من نجران وصنعاء، وفي عيني سابعهم يتألق بريق الرجاء.

ويطوف الأعضاء الستة حول العضو السابع ثم يجلسون: كل في مكانه المعهود. ويجري التأكد من حضور الجميع وفي النهاية يعلن عن خروج الثورة من مرحلة التخفي إلى طور العلن.

هذا الاستطراد يجري على طريقة الفلاش باك السينماتمية، فهو يتم بعد أن نكون قد رأينا الأعضاء السبعة كاشفي الوجوه وتعرفنا عليهم. أي أنه عود إلى الماضي.

ووظيفته الدرامية هي الإمتاع البصري، فالمشهد يقدم وكأنه رقصة باليه، كما أن اللغة العربية تقوم مقام الترانيم السحرية. والقنديل والكتب

والمسبحة والخناجر والألثمة تضفي كلها على المشهد طابع الطقوسية، وأظن أن هذا كان هدفا رئيسيا للمؤلف من وراء هذا المشهد.

بقي أن نلفت النظر إلى طريقة العمل الجماعي الذي اتبعها فريق الفنانين الذي أنتجوا هذا العمل، ونشير إلى جدية وطرافة وفائدة هذا الإجراء، الذين لم يسبق له مثيل - على هذا النحو المتعمد على الأقل - في المسرح العربي.

فهو بلا شك يدعم النص المسرحي العربي، وهو يعود بالعمل المسرحي إلى جذوره الأولى، يوم أن كان نتيجة عمل فريق متكامل من الفنانين، المؤلف أحدهم، وإن كانت له ميزة المبادءة.

هذه هي طريقة الورشة المسرحية، وهي طريقة دعوت إليها منذ سنوات، فلم يكن نصيب الدعوة إلا التندر والهزء!

ولكن هل يعتبر ديوان الزنج عملا مسرحيا متكاملا؟ أي هل تتفاعل أجزاؤه المختلفة حين تعرض على خشبة المسرح؟ هل يقبلها الجمهور على أنها فن مسرحي؟ أسئلة لا بد أن عرض المسرحية قد رد عليها، فتقرر إذ ذاك ما إذا كانت ظاهرة الاستطراد قد نجحت في خلق صيغة مسرحية مستمدة من روح الأدب العربي، أم أن هذا لم يتم.

وفي مسرحية: «الحلاج» ينظر عز الدين المدني إلى الحلاج، فيجده شخصية مركبة، فيتقدم، بالنظر البصير، كي يحللها إلى ثلاث شخصيات. فثم في شخصية الحلاج المركبة هذه حلاج يعشق الحرية، ويدعو لها. وهو جوال، طوافة، يرحل بين الأفكار والمعتقدات، ويجوس خلال الأقطار والأمصار، ويتردد كثيرا على بلاط الأمراء والوزراء، هذا هو حلاج الحرية.

وهناك حلاج ثان، اسمه: حلاج الأسرار. وهو الذي هتك التقية، ومزق المرقعة، ونزل إلى الرعية من صومعة التنسك وتمرد على أهل السنة والجماعة، بإعادة التأمل في أركان الإسلام. وهو الحلاج الذي تصيبه لعنة أستاذه، أبو القاسم الجنيد، لأنه نظر إلى التصوف على أنه عمل بعد قول، وليس قولا فقط. ومن ثم، شغل هذا الحلاج بثورات عصره: الزنج والقرامطة والبابكيين، وحاول الجمع بينها، كي تصبح جميعا قوة عظمى تصمد أمام هجمات الخلافة العباسية.

أما الحلاج الثالث، فهو حلاج الشعب، حلاج الصوف والقطن، الكثير

العيال، القليل الرزق. والمدني يجعله يلجأ إلى الطريق العملي الصرف في التصدي للحكام والسادة، فهو يؤلب العمال ضد أمين السوق، ويطلب زيادة الأجور، ويهدد بإنشاء نقابة لعمال الحلج والندف، تدافع عن مصالحهم ضد طغيان أصحاب الأعمال.

هذه هي الشخصيات الثلاث، المتباينة، التي تخرج من إهاب الرجل الذي اعتدنا أن نسميه الحلاج. وقد آثر المدني أن يفك شخصيته المركبة على هذا النحو، بدلا من أن يقدم لنا شخصية غنية ثلاثية الأبعاد، كما فعل كبار الكتاب المسرحيين دائما، ثم يجري بين هذه الأبعاد الثلاثة صراعا داخليا، يصور الشخصية بكل أعماقها ويرسم لها طريق المأساة.

لقد نظر المدني في فن بريشت وشكسبير وعرج على بيرانديللو، ثم فحص كتب التراث وكتب علم النفس، وراقب الناس كيف يضطربون في الحياة ويمشون في الأسواق، ثم خرج من هذا كله برؤياه للشخصية المسرحية، وكيف ينبغي أن تكون، واختار نهجا في عرض الشخصية هو أقرب إلى فن بريشت من فن شكسبير، وأجدر أن يخدم هدف المدني في هذه المسرحية، ألا وهو معرفة أثر الحلاج في زمانه وزماننا، وتجريد هذه الشخصية الأسطورية من كل خارقة وميتافيزيقا، وردها إلى معنى محدد، وزمن محدد، وظروف محددة.

وفك شخصية الحلاج على هذا النحو يحقق هذه الأهداف بالفعل، وإن كان المدني - لسبب غير مقنع - يجعل مصائر الحلاجين الثلاثة مختلفا. فحلاج الأسرار يحكم عليه بالصلب والحرق، وبأن يذر رماده في الريح. وحلاج الحرية يزج به في دار المجانين، عقابا له على تهجمه على الشريعة وحكامها، بما يتقدم به من اجتهاد في تفسير الشريعة وأحكامها. أما حلاج الشعب، فهو في نظر قضاته أهون وأحقر من أن يحجز في سجن أو دار مجانين، لذلك يكتفي القضاء بالأمر بجلده سبعمائة جلدة.

ولو أن المدني جعل مصير حلاجيه واحدا، لكان تحليله لشخصية الحلاج المركبة أكثر إقناعا. اللهم إلا إذا شاء أن يقول إن العقد حينما انفرط، ذهب كل حلاج في طريق، وأصبحوا بالفعل ثلاث شخصيات، متباينة!

على كل لا يخفي المدني رؤياه للحلاج على أنه رمز، فوق أنه إنسان. فهو يقول على لسان إحدى الشخصيات في المسرحية: إن الحلاج يعيش في

القرن العشرين، وفي عدد من أقطار العالم الثالث، ويموت في كل لحظة ويحيا في كل لحظة. وتقول شخصية ثانية، إن الحلاج يعيش حرا في كل قطر ظالم، وفي كل عصر متجبر. وتقول شخصية ثالثة: إنه رمز الحقيقة والحرية والعدالة.

وفي عام 1977 أخرج عز الدين المدني للناس مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» واعتبرها هي والمسرحيات الثلاث السابقة: «صورة صاحب الحمار»، و«ديوان ثورة الزنج»، و«رحلة الحلاج»، أجزاء في رباعية مسرحية تنتظمها وحدة الموضوع، فثلاث منها تعالج موضوع الثورة الشعبية، وكيان الثائر وتبرز ما ينتاب الاثنين من تآكل وانهزام، والمسرحية الرابعة: «مولاي السلطان حسن الحفصي» تعرض أمامنا ثورة شعبية ناجحة يشنها سكان الأرباض في تونس ضد الغزو التركي والإسباني للبلاد، وضد سلطان ضعيف، قاس، فاقد للوطنية، وولي عهد له، يزيد عنه ضعفا ويساويه في انعدام الوطنية: فالاثنان يستعينان بجنود المستعمر الأجنبي ليثبتوهما على العرش الذي يتنافسان عليه.

وما دام المدني قد نظر إلى مسرحياته الأربع هذه النظرة، فلا مفر من أن أناقش في هذا الموضع من الكتاب مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي»، رغم أن مسرحية «الغفران»، وهي آخر ما سوف أفحصه من مسرحيات المدني، قد سبقت المسرحية الحالية إلى الظهور.

اختار المدني لمسرحيته هذه لحظة مهمة من لحظات التاريخ في القرن السادس عشر. العالم كله: قديمه وجديده نهب مقسم بين قوتين عظميين هما: الأتراك في المشرق والإسبان في المغرب. المسلمون في الأندلس ضعاف يعتمدون على مساندة الأتراك، والإسبان يطمعون في غزو المغرب واسترجاع بيت المقدس، ورفع راية الكاثوليكية في جميع أنحاء العالم.

وسط هذا الخضم كان المغرب وتونس بين شقي الرحى. وكان السلطان الحسن الضعيف، القاسي الفؤاد يسوم شعبه الخسف، ويهين ولي عهده في كل مناسبة. وكان يعتمد في سلطانه على الإسبان، يبيعهم قموح البلاد قبل أن تنضج، نظير أن يمدوه بالسلاح بينما كان ولي عهده يراسل الأتراك سرا ويدعوهم لغزو البلاد، وتثبيته على العرش.

ويكتشف الاثنان، فيما بعد، أن الاستعانة بالغزاة الأجانب إنما هو انتحار

سياسي وفقدان للعرض الذي يسيل له لعاب كل منهما. فالأتراك يهينون ولي العهد، الذي نجح في إقصاء أبيه عن العرش، ويفهمونه أنهم ما جاءوا حبا في سواد عينيه، وإنما جريا وراء خيرات البلاد.

والإسبان، بعد أن يغزوا البلاد يوضحون للسلطان الحسن، الذليل، الفاقد الهمة، أنه سوف يحكم في الظاهر فقط، ولن يكون في الواقع إلا دمية يتخذها الغزاة أداة وحسب.

وبين الحاكمين الخائنين يقف شعب الأرباض موقفا صلبا. يقاتل أفراده قوات الأتراك قتالا ضاريا، ويأسرون قادتهم، ويقتلون عسكرهم، ويحرقون مراكبهم الحربية، حتى يضطر هؤلاء في النهاية إلى مغادرة البلاد.

وحين يأتي الإسبان غزاة، ويثبتون السلطان حسن الحفصي على العرش، يهب سكان الأرباض لقتالهم مرة أخرى، ويخلعون السلطان الخائن من جديد، ويسجنونه في زاوية سيدي بن العروس، وينتهي أمر السلطان إلى الجنون، فيحمل فيما بعد إلى البيمارستان. بينما يهرب ولي العهد حميد إلى صقلية، يسأل عطف الإسبان ورحمتهم.

ويخلو الأمر إلى الشعب بعد غياب الخونة والغزاة المستعمرين فيروحون يتناقشون في شؤون حكم البلاد. ويسألون أنفسهم: كيف يتسنى لهم أن يحافظوا على جذوة الثورة المباركة التي اشتعلت بفضل نضالهم؟ هل يعتمدون على العلماء، الذين ظاهروا كل ظالم، وكل صاحب مال، وكل متحجر العقل، يود أن يجر الناس إلى ظلام الماضي؟ أم هل يعتمدون على أدباء العصر والمصر؟ أم هل يتوجهون إلى النخبة يستضيئون بأفكارها؟

وفي الأخير، لا يجد المناضلون مناصا من أن يسألوا الشعب عن رأيه في أسلوب الحكم، فيتوجه الممثلون إلى جمهور النظارة سائلين: يا جمهور، ما رأيك في الحكم؟ كيف ترى الحكم؟ صرح، عبر. تكلم. فالكلمة لك، لأن الدنيا لك، والآخرة لك، والمصير لك.

وعلى هذه النغمة الديمقراطية الإثارية تنتهي مسرحية: «مولاي السلطان حسن الحفصي». وهي مسرحية بارعة ذكية، تعامل موضوعها الصعب، الذي يهدد بالجفاف أو بالانزلاق إلى المجرد، معاملة رشيقة فاهمة، تمزج بين الفكر والفرجة وتوازن بينهما موازنة عادلة.

السلطان يستوي أمامنا بكل غبائه، وقسوته وسقوط همته، وخيانته،

وكذلك يفعل ولي العهد، الذي يقسو السلطان في إهانته حتى يدفعه أخيرا إلى الانتفاض عليه. وبين الاثنين نزاع واضح على الحكم وأسلوب الخيانة ومصدرها.

والشعب في المراحل الأولى للمسرحية هو ذلك الشعب الذي نعهده في بعض مسرحيات شكسبير، وتوفيق الحكيم، وشوقي: «كثير الثغاء، قليل الغنا» كما يقول أمير الشعراء في «مصرع كليوباترا». يحتشد ليلقى السلطان، فإذا واجههم هذا بسلطانه وهيلمانه وقحة الملك المستبد، انفرط عقده وذهب بددا.

غير أن فئة منه تسكن الأرباض للدفاع عن قوتها، وأعراضها، ودماء بنيها، وتبلو في هذا بلاء حسنا، فيصبح الصراع في المسرحية من تلك اللحظة بين المستبدين والخونة والمستعمرين من جهة، وأفراد الشعب الثائر من جهة أخرى. يتم هذا الانتقال بصورة طبيعية، تنأى عن التمجيد الخطابي، وتصور الناس كما يضطربون في الواقع. فهم جبناء إذا لم تمسهم الأحداث في الصميم، ثوار دمويون حين لا يعود في الحياة أمامهم شيء يستحق البقاء.

ويفيد المدني فائدة ملحوظة من وجود مضحكي السلطان. فهم مصدر فكاهة في المسرحية، وهم أيضا نقاد للسلطان، يقولون له ما لا يقدر غيرهم أن يقولوه. إنهم المهرجون ذوو الرخصة الشاملة، الذين نراهم في مسرحياته شكسبير.

ولا ينسى المدني أبدا - لا في مسرحيته هذه ولا في غيرها - الإفادة من تقاليد المسرح الشعبي، فهو هنا يستخدم أسلوب مسرح: الراوية والمقلد، فيجعل أحد مهرجيه يقلد سليمان القانوني، بينما يقلد بهلواني آخر كارلوس كيتتو ملك قشتالة، ويصور لنا بهلواني ثالث السلطان الحسن، ورابع يقدم دور حميدة ولي العهد، إلى أن يثور الشعب عليهم جميعا، لأنهم أغفلوا دوره المجيد في المعركة.

وهذا الفاصل التمثيلي الشعبي يفيد منه المدني لشرح الأعمال الخيانية الكبيرة التي قام بها السلطان وولي عهده، وليوضح كيف أن العالم كله كان نهبا مقسما بين القوتين العظميين. يشرح هذا شرحا دراميا، ممثلا أمام الناس.

كذلك لا يحرم المدني بعض شخصياته الكريهة من لحظات تكشف لنا ما بداخلها وتبرز ضعفها وتشكوه لنا، فننعطف إليها لحظات. مثلما يحدث في سجن زاوية سيدي بن عروس، إذ يصيب السلطان الحسن الخبال، فيجري هربا لمجرد ذكر اسم ولي العهد حميدة. وكان قبل دقائق يشكو حاله مرددا الأبيات الرقيقة التالية:

عللاني، فإن بيض الأماني

فنيت والظلام ليس بفنائي

إن تناسيتما وداد ناس

فاجعلاني من بعض من تذكران

ننتقل الآن إلى عمل آخر مهم أنتجه عز الدين المدني على مدار السنوات ما بين: 1968 ـ 1975 وسماه: «الغفران».

وقد كتب المدني مقدمة لمسرحيته المطبوعة، حدد فيها موقفه من أبي العلاء المعري ومن رسالة الغفران، ومن النظرة التي تخلصت إلينا عبر القرون من أن المعري كاتب متشائم، سلبي الاتجاه يعاف الحياة ويعادلها، ويرفض أن يحمل فيها مسؤولية ما.

والكاتب هنا يرفض ـ بوجه خاص ـ رأي كتاب عصر النهضة في أبي العلاء: بنت الشاطئ، والعقاد، وطه حسين، وهو يرى ـ على النقيض ـ أن كاتبا في قامة أبي العلاء، عالج الكتابة خمسين سنة متصلة، لا يمكن أن يعتبر متخليا عن المسؤولية.

لهذا يمضي المدني في مسرحيته، فيطرح بعيدا الصورة التقليدية للمعري، ويجعله إنسانا واعيا بالتيارات الفكرية والأدبية التي كانت سائدة في عصره، ويجعله أيضا يتخذ موقفا محددا من هذه الاتجاهات. بل إنه يمضي في هذا السبيل فيجعل للمعري ـ على المسرح ـ عينين يبصر بهما.

وفي المسرحية غير شخصية المعري نفسه نجد شخصية صديقه الأديب علي بن منصور المعروف بابن القارح، كما أن فيها تجريدات لأعيان حلب هي: صاحب الكلام، وصاحب المفتاح ونساؤه، وصاحب المذهب وصاحب العدد، وفيها أيضا: صالح بن مرداس وإخوته وجنوده، والمدني يقدم هؤلاء الآخرين جميعا تقديما أسطوريا منتزعا مما ترسب في الوجدان الشعبي العربي.

كما أن بالمسرحية رموزا صريحة هي القلم وأبجد والقنديل والمرآة والشجرة والطاووس. والمدني يرمي من ورائها إلى استخدام الرموز الواعية أو نصف الواعية أو اللاوعية التي ترسبت في الوجدان العربي، وأصبح استخدامها في مسرحية ما يستنبط من المتفرج اهتماما وارتباطا كلاهما مهم من أجل تفهم ما في باقي المسرحية من أفكار ومواقف.

القلم هو الامتداد للأصبع، واليد، والفكر والخيال. وهو حين يرسم يسبح لله. وحين يسطر يسجد له. وحين ينقش يركع له.

وأبجد هي حروف متلازمة منذ أن خلقت الخليقة. وهي خلاصة الكلم.

والقنديل: هو قنديل لا كالقناديل. يرى ظاهره من باطنه. علامته اللون الأحمر. ينير سبل الأراضي والسماوات. وظيفته الهداية في عرف الناس. إلا أنه القبس الذي لا ينطفئ في اصطلاح القديسين.

والمرآة هي كون بسيط في الكون المعضل. لها قشور بعضها فوق بعض بغير نهاية. سميت مرآة الحياة عفوا. تدور رحى حرب طاحنة في أعماقها.

والشجرة: هي شجرة الحياة. أصلها في الأرض وفرعها في السماء. لها أوراق. يخطئها الحصر. على كل ورقة الاسم وميلاد الاسم وموت الاسم. لا تعرف الذبول ولا العقم. ولا الموت.

كل هذه رموز في الخيال الشعبي الديني، والمدني يدخلها في مسرحيته، ويجعلها تصاحب أبا العلاء في الرحلة الفضائية التي قرر أن يقوم بها، كي يتشفع لأهل حلب لدى صالح بن مرداس. غير أنها تذوي جميعا في الموقف الرابع عشر في المسرحية: المرآة تحترق والشجرة تهلك، والقنديل ينطفئ والقلم يضيع هو وأبجد. والطاووس يسحقه الأزل، فيدخل التاريخ دون ريشه المزخرف.

أما صاحب المفتاح فقد ضاع بمفاتيحه في زوبعة الكون. وصاحب العدد أكلته أعداده. وصاحب الكلام أهلكه كلامه وصاحب المذهب يواجه ضرورة حل مذهبه الذي يقيد الفكر، لأن اللسان حر.

وبابا بعد باب يطرق المعري محاولا الوصول إلى حضرة صالح بن مرداس. باب مكتوب عليه: ممنوع الضحك، يحرسه صاحب المفتاح بعد أن عين عساسا، ويطالب المعري ببطاقة الدخول، وهذه لا توجد مع المعري، ليتشفع له في الدخول: ابن القارح الذي عين جاسوسا على الأدباء لدى الحاكم

الجديد. فهو حريص على أن يوصل بين أبي العلاء وصالح بن مرداس كي يتلوث اسم المعري النقي.

وتتكرر محاولة دخول الأبواب من بعد: لدى باب مكتوب عليه: ممنوع النقاش ويحميه صاحب الكلام. وعند باب: ممنوع الخيال، ويحرسه صاحب العدد وعند باب يحمل عبارة: **ممنوع الفكر، ويحميه صاحب المذهب.**

ويدخل المعري الأبواب جميعا حتى ينتهي إلى باب جهنم، وأمامه يتبادل كل من صاحب الكلام وصاحب العدد وصاحب المذهب وصاحب المفتاح، وابن القارح التهم، ويضيق ابن القارح بالغفران، وبالمدينة الفاضلة، ويتوق إلى العودة إلى حلب وماخورها.

وفي النهاية يصل المعري إلى باب لا كتابة عليه، فيكتشف أن صالح بن مرداس خرافة لا وجود لها. خرافة تتحطم مع القلم ومع أبجد ومع الشجرة ومع الطاووس ومع القنديل.

ويصرخ المعري ملتاعا من هول الفراغ الذي يواجه به ويصيح:

لا وجود للغفران! أحلام مجرم مزعجة! الدنيا جناية! أعطوني عينين من نور! كسروا السجون مهما كانت السجون... أريد أن أبني أبراجا تبلغ السماء. أريد إنسانا جديدا! إنسانا قديرا! إنسانا جبارا! هلموا معي! هلموا نبن!

ويعقب الباز التعقيب الأخير: أنت، أنت، جوهر فرد. قيمة السماوات والأرض، انقذ نفسك من نفسك لأن المهدي المنتظر لن يخرج.

سئل عز الدين المدني: أين تكمن الدراما في هذه المسرحية، فلا صراع هنالك يجري أمام أعين الناس؟ كل ما يجري يجري خارج نطاق المجتمع الصغير الذي صورته في مسرحيتك.

ولقد رد المدني على هذا السؤال الخطر بقوله: لقد تخليت هنا عن مفهوم الدراما كما يعرفها الأوروبيون، وأخذت بمبدأ الحكاية، أو النادرة كما تعرفها كتب مثل الأغاني - مثلا.

والواقع أن هذا رد لا يسنده ما يجري في المسرحية بالفعل. لقد قال المدني نفسه، خلال المقابلة التي أجرتها معه المجلة الفرنسية: «حوار»، إنه في نظرته إلى التراث لا يعيد كتابة شيء ما فيه، ولا يقبله كما هو، بل هو يختار من التراث اللحظات الحارة فيه، فيركز عليها ويبني عليها عمله.

وفي حالة المعري ورسالة الغفران ـ يمضي المدني قائلا ـ فإن أهم ما يلاحظ هو انتفاء الصلات المختلفة بين عصري المعري وبيئته، والعصر الحديث.

كل ما يتبقى لنا من هذا العصر هو شخصية المعري ذاتها، وهي شخصية لا تؤخذ على علاتها بل لا بد من شحنها وإعادة تحريكها بمفهوم جديد هو الذي تقدمت الإشارة إليه.

وقد فعل المدني هذا حين غير في مفهومه للمعري ودوره، وحين منحه موقفا وإحساسا بالمسؤولية، جعل الأشياء التقليدية تذوي واحدا وراء الآخر تحت وطأة نظرته الجديدة للأشياء. وكان هذا نتاجا لصراع درامي فكري في المحل الأول.

فالصراع الدرامي في المسرحية يدور بين التقليد: الأدبي والكلامي والاجتماعي والديني والشعبي... الخ، وبين نظرة أبي العلاء المناقشة، المتسائلة، الشائكة، التي لا تطرف قط في وجه الحقيقة، والتي تصيح ملتاعة ـ أمام هول الفراغ ـ ولكنها ـ في الوقت ذاته ـ لا يفارقها الأمل في بناء إنسان جديد... إنسان جبار يتخلى عن الأوهام ـ كل الأوهام ـ: صالح بن مرداس، الأعمى غير الموجود، والمهدي المنتظر، وكل ما يقوله كل من الطاووس والقنديل والشجرة والقلم وأبجد في وصف الخلق والخليقة. الإنسان متحررا من كل الأوهام.

والمسرحية تدير هذا الصراع على المستوى الفكري كما قلنا ولكنها لا تغفل قط عن جانب الفرجة، وجانب الفكاهة، وقد رأيناها تستجيب للخيال الشعبي في أكثر من مناسبة لعل أبرزها وصف المدني لصالح بن مرداس وإخوته وحاشيته.

إن المسرحية تتخذ شكل رحلة بحث، وهو ليس شكلا عربيا على وجه الخصوص، فإن له أمثالا في الآداب الغربية: فاوست، وبيرجينت مثلا. غير أن لها طعما عربيا لا شك فيه، أجده أنا فيما يقوله القلم والقنديل والشجرة والطاووس والباز وأبجد والمرآة، والذي يخرج كله من كتاب أصفر قديم يسرح فيه الخيال الشعبي في ملكوت الله، ويشرح الخليقة وأسرارها شرحا فنيا فاتنا، لا يلبث أهل التقليد أن يصادره على أنه بدعة وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار!

قلت في أول هذا الحديث عن المدني، إن خلق مسرح عربي يستأهل هذا الاسم ينبغي أن يحوي الشكل والمضمون معا. فإذا كان مجرد استخدام الأشكال الشعبية العربية لا يكفي كي نخلق مسرحا عربيا، فإنه لا يكفي كذلك أن يكون الموضوع عربيا والنظرة عربية وعصرية، كي نخلق فنا مسرحيا عربيا متميزا عن غيره من فنون العالم المسرحية.

ويبدو أن المدني قد مال أخيرا إلى هذا الرأي، فقد وجدته في الحمامات، صيف هذا العام (1978) يحدثني عن أن كل كلام عن مسرح عربي، دون التوصل إلى صيغة درامية عربية هو كلام في مجال الأماني لا يجاوزها إلى التحقيق.

إذ ذاك شرح لي هذا الكاتب الكثير التجريب الوافر التطلع مشروعا له، يرمي إلى استنباط حركة مسرحية عربية وملابس عربية فعلية من دراسة مركزة وعميقة للصور الإسلامية، التي تعرف باسم المنمنمات.

ويبدو المدني واثقا من أن دراسة هذا الموضوع بتركيز كاف ووقت ممتد، يمكن أن يؤدي إلى ما أسماه: «اقتلاع جذور صيغة مسرحية عربية» يراها مطمورة في رمال التاريخ، تنتظر من ينتزعها من غياهب النسيان.

كذلك خطرت للمدني خاطرة أخرى في مجال البحث عن الصيغة العربية المنشودة وهي استعمال بعض تقنيات الشعر العربي القديم كالمعارضة والتشطير والتخميس... الخ، في إثراء المسرح العربي المعاصر. وفي هذا السبيل قدم المدني معارضة لرسالة: «التربيع والتدوير» للجاحظ، أسماها: «التربيع والتدوير»[2] ونجح في أن يجعل من هذه المعارضة مسرحية ذات ممثل واحد، هو أحمد بن عبد الوهاب، الذي يتحدث أمام مجلس المظالم، برئاسة الخليفة وعضوية باقي قضاته، ويشرح لهؤلاء السادة الذين لا يظهرون أبدا، شكاته من الجاحظ، فيقدم صورة فاتنة أملاها الحسد والكراهية للجاحظ كما يراه خصمه أحمد بن عبد الوهاب ويصور حياته هو ومتاعبه الصغيرة، ويمضي في الحديث حتى ليصل إلى الحاضر الذي نعيشه الآن، ويضرب في الزمن حتى ليصبح الكاتب هو الكاتب أينما وجد الكاتب. كاتب رسائل الملوك والحكام والأمراء في الزمن القديم وفي الأقطار النائية وفي كل مكان.

وتشير هذه القطعة المسرحية (الجريئة) إلى إمكانات واضحة، لمزيد من

استغلال تراث الأدب العربي وتطويعه لخدمة المسرح العربي وتوثيق رباطه بالناس.

ومن الكتاب الشباب الذي يكتبون للمسرح التونسي، أذكر: سمير العبادي الذي كتب مسرحيات: «عطشان يا صبايا»، و«هذا فاوست الجديد»، و«رحلة السندباد».

كما أذكر كاتبا آخر هو: محمد رجاء فرحات الذي كتب: «جحا والشرق الحائر»، و«محمد علي الحامي» - بتشديد الميم وكسرها - وكتب بالاشتراك مع المدني «صيف 26»، و«كليلة ودمنة»، و«باب الأسد والثور».

وأنا هنا أكتفي بإثبات أسماء هذه المسرحيات، فهذا كل ما قدرت عليه، بعد أن تعذر علي الحصول على نصوصها.

وفي معرض الحديث عن الكتاب الشباب، أود أن أسجل تجربة فرقة «المسرح الجديد» التي قدمت مسرحية «التحقيق» في مهرجان الحمامات عام 1977. والفرقة مكونة من مجموعة من رجال المسرح المحترفين اجتمعوا عام 1975 على أساس رفض الأشكال المسرحية السائدة، ومقاطعتها، والمضي في طريق جديد يشقونه لأنفسهم بقوة العضلات والأفكار والتصميم على التغيير.

ومسرحية «التحقيق» هي نتاج تأليف وعمل جماعيين قام بهما ستة من أفراد الفرقة، ثلاثة منهم يمثلون والثلاثة الباقون يعاونون في كل ما تتطلبه ولادة نص مسرحي وتجميعه وتغييره ليلة بعد ليلة، ثم ضغط حصيلة التأليف والتغيير التي بلغت - فيما قيل - بضعة آلاف من الصفحات - إلى عرض مسرحي يستغرق ثلاث ساعات متصلة.

والمسرحية تنتزع موضوعها من الواقع المعيش. فهي حكاية عائلة بورجوازية، تعيش حياة متحضرة مفككة، وهذه الحياة تنتهي بجريمة قتل. والتحقيق في الجريمة يؤدي إلى فضح عام لأسلوب الحياة في تونس. تتعرى فيه الأحياء الأرستقراطية كما تتعرى حياة عاملات المنازل، والمصانع، وصاحبات صالونات الحلاقة، والخياطة، وتظهر مشاجرات الزوج مع زوجته، وخيانة الزوج لزوجته في منتصف الليل مع خادمته.

ومعدات المسرح لا تتعدى ثلاثة مقاعد. والتمثيل كله يقوم به ثلاثة هم: الفاضل الجزيري، وجليلة بكار ورجاء بنت عمار. أما ديكور المسرحية فهو

ثياب الممثلين وملف أوراق ونظارة. وكان الممثلون الثلاثة يمثلون أدوار المسرحية جميعا، فكان من نصيب كل منهم أكثر من دور[3].

هناك أسماء أخرى إلى جانب عز الدين المدني وزملائه من الشباب، تكتب للمسرح التونسي المعاصر. هناك كل من مصطفى الفارسي، والتيجاني زليلة.

وقد كتب مصطفى الفارسي مسرحية «الفتنة» (1969)، وفيها يحاول الفارسي أن يقدم الحدث التاريخي المعروف بمقتل عثمان نتيجة للفتنة، تقديما يدفع عن المسرحية الإملال، ويجعلها أدنى إلى أن تحصل على رضى الجمهور، وذلك دون أن يمس جوهر الحدث التاريخي أي مساس.

وهو لهذا يضع الحدث التاريخي داخل إطار خارجي هو مسرحية أخرى تجري حوادثها في العصر الحاضر، ويدور الحوار بين شخصياتها بالتونسية الدارجة. أما هؤلاء الأشخاص فهم أفراد فرقة مسرحية يجتمعون لتمثيل مسرحية: مقتل عثمان.

وتمر الفرقة بالمصاعب تلو المصاعب. لا ملابس... لا وقت يكفي للتدريب وأخيرا يمرض أحد ممثليها المهمين. فتتغلب الفرقة على هذه الصعاب واحدا وراء الآخر، بما في هذا غياب الممثل المهم، فإنه يعوض عنه بملقن الفرقة الذي يحفظ المسرحية ويؤدي التجارب بنجاح تام.

ونعرف مما يدور بين الممثلين من حوار أن الممثل سليم كان يحب الممثلة هدى، ثم أهملها، وتركها تنتظر فترة طويلة حتى أودى اليأس بما كان في فؤادها من غرام نحوه.

وحين تفتتح المسرحية الإطار نجد سليم مشغولا بمحاولة استعادة قلب هدى - دون جدوى، فيحمل لها في صدره الضغينة.

ويأتي وقت التمثيل ونعلم أن الملقن قد تقدم لخطبة هدى التي رحبت به واتفقت معه على الزواج، مما يزيد من غيظ سليم.

وحين تمثل المسرحية الداخلية، مقتل عثمان، ينتهز سليم فرصة أن دوره يقضي عليه بطعن منافسه، الذي يمثل شخصية عثمان، فيطعنه بسكين حقيقية قاصدا قتله. وعلى هذه النغمة الفاجعة تنتهي المسرحية الداخلية.

المسرحية داخل المسرحية حيلة درامية معروفة من قديم، والفارسي، يستخدمها هنا ليحكي لنا - في نفس واحد - قصة من الحاضر وقصة من

الماضي.

غير أن ما ينجح في تقديمه لنا هو بالفعل قصة مقتل عثمان، التي تعرض علينا بطريقة معينة.

هل كان من الضروري أن تحاط هذه المسرحية التاريخية المؤثرة بإطار عصري يجمع بين الفكاهة والمأساة؟

إن الضرورة ليست واضحة تماما. وأعتقد أن المسرحية التاريخية، قد كانت جديرة بأن تقف على قدميها دون مساعدة من إطار.

ومع التيجاني زليلة، كتب مصطفى الفارسي مسرحية: «الأخبار» (نشرت 1973). وقد وصفها المؤلفان بأنها أسطورة في ثلاث عشرة لوحة. وهي تحكي حكاية بلد مات فيه الملك، فقرر أصحاب الرأي فيه أن تحكمهم آلة تنوب عن الملك، وأن يبقى هذا سرا بينهم جميعا، يخفونه عن الشعب.

ويتم هذا بالفعل، وتصدر التعليمات الجائرة باسم الملك، وعلى رأسها أن يقام سور يحوط المدينة، وينظم المجتمع داخله على النحو التالي: قمة الجبل الصفوة، والسفح لمتوسطي الحال، والمستنقع لدهماء الغجر والرعاة.

ويخضع الجميع لهذا التنظيم الاستبدادي، إلا الشاعر، الذي يصر على أن يجتاز السور فيصطدم بمقاومة الحراس وسلاحهم.

ويحاكم الشاعر، فيعترف بجرمه، ويقول إنه خرج من فسحة في السور، فوجد دنيا غير الدنيا. رأى النساء والصبيان. رأى الطهر والبراءة. رأى الجمال في كل عين وعلى كل خد. رأى الناس سعداء لا يتباهون في السراء ولا يستسلمون في الضراء. يحيون دون تكلف. يعرفون حقوقهم وواجباتهم، ويتمتعون بالإنسانية الكاملة. ولكل الحق في الامتثال أو في أن يهتف: يسقط الملك.

غير أن القاضي يرفض هذا الكلام الخطير، فيقيد الشاعر وتوضع حلقة الحبل حول عنقه.

وفجأة تخترق جموع الحضور صاحبة حان - خمارة - فتدافع عن الشاعر خير دفاع وتقول إن السور قد انهار من زمن، وأن ما يخيل للناس أنه باق هو خنوعهم وذلتهم. وتروح تستفز الناس إلى الحركة والثورة، ثم تستشهد بحكيم شهد ما كان من بداية الحكم الحالي، يوم احترقت السجلات ودواوين القيم والحكم، ووضعت محلها الآلة.

ويكتشف الجميع أن لا ملك هناك. وإنما هناك آلة. يستغلها «مجلس أصحاب السماحة»، كي ينفذوا في الناس إرادتهم.

وتتعالى الصيحات بطلب شنق أصحاب السماحة، ولكن الحكيم يردد الدرس المستفاد من المسرحية: ليس هؤلاء وحدهم هم المجرمين بل إن كل من خاف وخنع وسكت وقبل الظلم مشارك في الجريمة.

وتتنادى الجموع بضرورة تحطيم السور. المادي والمعنوي معا.

ويقول الشاعر: ليكن الإنسان البداية والنهاية. المنطلق والمنتهى.

ويسأل: لم القهر؟ لم الجبروت؟ لم الطغاة؟ لم الحقد والأنانية؟ الحياة عطاء. الحياة صفح. الحياةمحبة.

وعلى هذه النغمة الكريمة تنتهي هذه الأسطورة العصرية، التي تحمل دعوة فنية شاعرية للعمل ضد الظلم والاستبداد.

١٤ المسرح في الجزائر

في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الأفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب.

وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى، هما: «صلاح الدين الأيوبي» و «ثارات العرب» لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الأفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة.

وهذه الظاهرة الأخيرة، ظاهرة إعراض عامة الجزائريين عن المسرح «الأدبي»، الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية، هي ظاهرة بعيدة الغور والأثر في المسرح الجزائري.

يقول الأستاذ مصطفى كاتب[1] في تفسير هذه الظاهرة في المسرح الجزائري، إنه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بالترجمة ـ ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريبها أو الاعتماد عليها

بأشكال مختلفة، وارتكز بهذا على جهود المثقفين العرب وعكس اختياراتهم وأذواقهم، نجد الوضع في الجزائر مختلفا إذ إن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين، ولم يكن هواية فقط، إذ إنه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة جوموفون، حيث ظهرت أولى الاسكتشات المسرحية مسجلة على أسطوانات، وكانت غنائية هزلية اجتماعية. ومن هنا يمكن أن نحدد العوامل التي ارتبطت بظهور المسرح الجزائري، والتي كان لها تأثيرها الكبير في طرق وأنواع الكتابة المسرحية في الجزائر.

ثم يمضي الأستاذ مصطفى كاتب فيعدد سمات المسرح الجزائري فيما يلي:

1. إنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الاسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان. وهو لهذا ـ بشكل أو بآخر ـ مسرح تجاري، أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين، سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية. ولهذا فقد لبى ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة.

2. إنه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج.

ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا، ولذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء، حتى في المسرحيات الجدية.

3. إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات.

4. إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض، وبالعرض فقط.

وفي أوائل العشرينيات، وعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى[2] شرع الممثلان علالو وداهمون في إخراج هزليات،

في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية. وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926 وأحرزت نجاحا طيبا.

ويصف الأستاذ مصطفى كاتب هذه المسرحيات بأنها لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح. بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية، وعلى قصص ألف ليلة وليلة.

وفي الثلاثينيات، عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني (1887 ـ 1944)، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري. وتقول إرليت روث في كتابها: «المسرح الجزائري» إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وإسكتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك.

وتذكر إرليت روث أيضا من فناني الثلاثينيات محيي الدين باشترزي الذي زاول الإنشاد الديني في شبابه ثم تحول إلى الغناء، واشتغل مدرسا للموسيقا، واتجه من بعد إلى المسرح وتذكر له المؤلفة ثماني من أشهر مسرحياته هي: فاقو ـ من أجل الشرف ـ النساء ـ تشيك تشوك ـ دار المهابيل ـ الراقد ـ البنت الوحشية ـ ما ينفع غير الصح.

كما أنه قدم بعضا من مسرحيات موليير باللهجة الدارجة الجزائرية.

ويمضي الأستاذ مصطفى كاتب في وصف المراحل التالية في المسرح الجزائري فيقول: إن المسرح بدأ بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة، وإنما هي نوع من الاقتباس أو «الجزأرة»، أي التحويل إلى الجزائرية.

ثم أخذ الاقتباس بعد ذلك أشكالا متعددة، حتى أنه في بعض الأحيان لم يكن يبقى بعد «الجزأرة» سوى عقدة المسرحية أو هيكلها، مثلما حدث في مسرحية توفيق الحكيم: «الطعام لكل فم»، فبعد إعداد هذه المسرحية لرواد المسرح الجزائري لم يبق فيها إلا فكرة الجدار الذي ينشع وفكرة البحث عن حل المشاكل الإنسانية. أما حوادث المسرحية ومواقفها وحوارها

وإسقاطاتها السياسية فقد كانت من خلق الفنان الجزائري، مما جعل المقتبس لا يجد ضرورة لوضع اسم الحكيم على العمل الجديد.

وقد غلب هذا النوع من الاقتباس على المسرح الجزائري منذ نشأته، وهو يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف: كاكي ولد عبدالرحمن، الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته، من أعمال غيره ـ في الغرب غالبا ـ ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية خفيفة. وبهذه الطريقة، طريقة اعتماد الأشكال والقصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكي ولد عبدالرحمن أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري.

ثم يقول الأستاذ مصطفى كاتب إن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري هي تجربة الكاتب المعروف كاتب ياسين، الذي اجتذبته ثورة الجزائر، وما حققته من انجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية، بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية، مثل مسرحيتي: «نجمة»، و«الجثة المطوقة».

وقد كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا، وهي مسرحية: «محمد: خذ حقيبتك»، وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهة الشعبية، وفكرة الارتجال.

ومن أسس تجربة ياسين أن المسرحية التي يقدمها تعتبر مشروعا، أو عملا غير كامل، يجري تطويره واستكماله على خشبة المسرح. ولذا فالارتجال في أعماله الجديدة مباح للجميع، للممثلين وللمخرج، وللكاتب نفسه طبعا، وخلال مئات العروض التي قدمت فيها «محمد: خذ حقيبتك»، لم تثبت المسرحية على شكل معين واحد، بل كان الكاتب يضيف إليها بين الحين والحين، مما جعل فكرة «قدسية النص» تتحطم نهائيا.

وإلى جانب كاتب ياسين، قامت جهود شابة تسير على دربه، غير أنها اصطدمت بأزمة النصوص، فقرر هؤلاء الشبان أن يعتمدوا مبدأ التأليف الجماعي.

ويصف واحد من هؤلاء الشباب تجربة التأليف الجماعي ويوضح أسباب ظهورها وفائدتها لفن المسرح بجميع أطرافه ـ الممثلين، وصاحب الفكرة المسرحية والمخرج والمتفرجين ـ فيقول هذا الشاب واسمه: قدور النعيمي،

أحد فناني فرقة «البحر» الجزائرية [3]: «لقد أعربنا منذ أن تكوّن «مسرح البحر»، عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها آخرون ... وأن ننطلق من الكتابة القديمة، لننحت منها كتابة جديدة».

ثم يمضي قدور النعيمي فيقول، إن المحاولات الثلاث الأولى لفرقته تمت بأسلوب الخلق الجماعي وأن الفرقة لم تتبن هذه الطريقة، لأنها «موضة» أو لرغبة في الانتاج المجاني. «لقد وجدت أن هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنانين. وعلاوة على هذا فإن فرقة مسرح البحر تشجع الأفراد من خارج الفرقة على حضور التدريبات وتدعوهم إلى إبداء آرائهم، فإن وجدت وجيهة، أدمجتها في إنتاجها، بل إن مشهدا معينا في مسرحية «قيمة الاتفاق» هو مشهد الامتحان قد ألفه بحذافيره أحد المتفرجين».

ثم يوضح قدور أن فائدة أخرى تنتج عن التأليف الجماعي، هي الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغاوات وقردة وقراقوزات وروبوتات. ذلك أن اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين مسؤولين ونشطين.

ويأتي بعد هذا دور المتفرج، ومن أجل ألا يصبح المتفرج مجرد مستهلك سلبي للعمل الفني، يأتي ليتفرج على مجموعة من القردة والحيوانات تتقافز أمامه لتسليته ومساعدته على هضم الطعام، تترك فرقة مسرح البحر بياضات في مسرحياتهم، يدعو الممثلون في حدودها جماهير المتفرجين إلى ملئها بالكتابة.

وإلى جوار هذا رجعت فرقة البحر إلى شكل مسرح الحلقة - أي الشكل الدائري وهو المعروف في الساحات العامة الشعبية.

وقصدت بتبني هذا الشكل إلى الخروج من الصندوق الإيطالي القديم، والتخلص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرجين زوايا شتى يشاهدون منها العرض، بل ويلامسون، الممثلين، أو يكادون فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني: الفنان والمتفرج.

ثم تعمد فرقة البحر المسرحية إلى الديكور المبسط إلى أقصى حد، وتترك لخيال المتفرج أن يتم ما هو ناقص - مرئيا - من الديكور. والسبب

الفني لهذا هو أن العلاقة بين الفنان والمتفرج يجب أن تكون وثيقة، ولا تتحقق هذه المتانة إلا إذا شارك المتفرج بكل جهده مع الفنان: أي إلا إذا «مثل» معه.

كذلك تلجأ الفرقة إلى اللغة المسرحية المبسطة، وذلك أن اللغة في المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير. ولهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له.

ويذكر قدور النعيمي تجربة مر بها في أحد أسواق روما حيث شاهد مجموعة من السينمائيين يلتقطون مشهدا في فيلم ما، كان المشهد يصور رجلا يقابل آخر مصادفة. لقد جذبت هذه العملية قدور فلم يستطع مغادرة المكان اليوم بطوله. وشعر باللذة والفضول إزاء كل ما يجري أمامه: كيفية قيام الممثلين بأدوارهم، وتوقفهم للمناقشة ثم عودتهم لعملهم ثم التحدث إلى الناس وشرح ما كانوا يفعلون.

ولقد وجد قدور النعيمي في هذا كله مثالا للعرض المسرحي الحي، الذي يقيم علاقة بناءة بينه وبين المتفرج. ومن ثم فقد تبنى فكرة التقسيم في مسرحية: «جسمي وصوتك فكرة»، فجعل من قصة المسرحية شيئا أشبه بالسيناريو بمشاهده المتعددة، وتبنى الفكرة ذاتها في مسرحية: «قيمة الاتفاق» التي حوت مشاهد سينمائية مضافا إليها اللوحات التي تقدم العناوين والأرقام.

كذلك تخلصت للكاتب فكرة ثالثة هي قطع التمثيل في بعض الأحيان لطلب رأي المتفرجين فيما يقدم.

ومن تكنيك التليفزيون، استعارت فرقة مسرح البحر فكرة الصورة الكبيرة والوسطى والجماعية، فكانت تطلب من الممثل أن يقترب بعض الشيء من المتفرج في سبيل إيجاد صورة كبيرة ووسطى في المسرح.

ومرة ثانية يقول الكاتب إن هذا كله يتم لأن الفرقة تعتقد اعتقادا راسخا بأن السينما والتليفزيون ليسا عدوين للمسرح، بل يجب أن تقوم بين الفنون الثلاثة أقوى الروابط.

إن على الفنان العربي المسرحي أن يجرب ويجرب ويجرب.

ويرفض أن يقع تحت تأثير الكتابة العربية القديمة وقوعا آليا محتوما. بالطبع لا ينبغي إهمال ما كتب حتى الآن في المسرح العربي، ولكن تجدر

الإحاطة بأن لكل عصر فنه وشكله الممتازين، وأن المسرح ذاته ليس صيغة واحدة هي الصيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي. هناك ـ مثلا ـ مسرح الكابوكي والـ «نو» اليابانيان، وهناك الأوبرا الصينية، والمأساة الإغريقية، والكوميديا دي لارتي الإيطالية والمسرح الصيني والمسرح والفيتنامي، فلماذا لا يكون للعرب، بدورهم، شكلهم الروحي الخاص؟

ويعلق مصطفى كاتب على هذه المحاولات وأشباهها فيقول: لقد وصل هؤلاء الشباب «في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي». وعلى الرغم من أن لهذا الاتجاه مبرراته الموضوعية والاجتماعية ... فإن غياب النص المسرحي وعدم قدرة شاب صغير على كتابة مسرحية كاملة بمفرده، هما السبب الرئيسي لظاهرة التأليف الجماعي.

وقد يصعب حاليا الحكم على مدى نجاح تجربة التأليف الجماعي في مسرح الهواة! إلا أنها بالتأكيد ظاهرة صحية وإيجابية، ساعدت على تجاوز مشكلة النص وأسهمت في إغناء تجارب وشخصيات هواة المسرح الشباب.

لقد حالت الهوة الفاصلة بين المشرق والمغرب في الماضي دون الإفادة من النصوص العربية الجديدة، ولكن الأمر أخذ يختلف الآن بعد أن قدم المسرح الجزائري «أنت اللي قتلت الوحش» لعلي سالم، و «باب الفتوح» لمحمود دياب و«سكة السلامة» لسعد وهبة.

وإلى جوار هذا الذي تقدم من وصف للنشاط المسرحي في الجزائر، نجد الكاتب الجزائري: عبدالحميد بن هدوقة يقول: في المسرح تحتض الجزائر مجموعة من الكتاب المسرحيين الجدد، بالإضافة إلى كتابها السابقين: محيي الدين باش تارزي وبوعلام رايس وتوفيق المدني.

فقد حاول كتابة المسرحية الكاتبان: الدكتور الجنيدي خليفة بمسرحية: «في انتظار نوفمبر جديد»، والدكتور أبو العيد دودو بمسرحية: «الثواب» وذلك في مطلع الاستقلال، لكنهما لم يواصلا المحاولة لانشغالهما بأعمال ثقافية أخرى.

أما المسرح الحديث فيمثله كتاب مسرحيون من أمثال كاكي ولد عبدالرحمن، الذي كتب مجموعة من المسرحيات القيمة منها: «أفريقيا قبل السنة الأولى» و«بني كلبون».

كذلك قدم الكاتب علولة مجموعة من المسرحيات مثل: «الخبزة» و

«المايدة». ومن الإنتاج المسرحي الحديث الذي يستحق التنويه مسرحية: «بو علام زايد القدم»، كتبها سليمان عيسى، ويرى عبدالحميد بن هدوقة أن هذا الكاتب سوف يكون له شأن في هذا الميدان إذا واصل التجربة، فلقد اهتدى إلى لغة مسرحية من أذكى وأجمل وأبسط ما يقرأ في أدب الجزائر.

هذا، وهناك حركة مسرحية نشيطة في الجزائر يقوم بها الشباب ويتلاقون معا في مهرجان المسرح الذي يعقد بمدينة مستنغانم، لتبادل التجارب والإفادة من بعضهم البعض.

15 المسرح في المغرب

رغم تنوع وغنى الفولكلور المغربي في ميدان الظواهر المسرحية التي أشرت إلى بعض منها في الفصل الأول من هذا الكتاب وهي: مسرح الحلقة ومسرح البساط واحتفال سلطان الطلبة، فإن المسرح بدأ في عشرينيات القرن الحالي في المغرب بالطريقة ذاتها التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى.

فقد ولدت شرارته زيارات الفرق المسرحية العربية من مصر، كما أسهمت الفرق الأوروبية أيضا في بث فكرة المسرح، ولو على نطاق ضيق، في طائفة من المغاربة مكنهم، إلمامهم بالفرنسية من متابعة العروض الأجنبية.

هنا أيضا نجد المسرح العربي يدير ظهره للتراث المسرحي، ويعتمد الصيغة الغربية للمسرح، وذلك بسبب عاملين جوهريين:

أولهما: أن المشرق العربي كان قد أخذ ينتج مسرحيات باللغة العربية - الفصحى والدارجة معا - مؤلفة أو مترجمة أو متقبسة أو معربة عن مصادر غربية. فكان من الطبيعي للوليد المسرحي في المغرب أن يقلد إخوته الأكبر سنا، والأكثر تجربة.

وثانيهما: أن المثقفين الوطنيين والفنانين وسائر

من انجذبوا إلى فن الخشبة من أهل المغرب، قد وجدوا في مسرح يدور فيه الحوار باللغة العربية شيئا فاتنا حقا، يشبه أن يكتشف المرء ذاته من جديد، بعد طول ارتداء لأقنعة مزيفة وملابس غير ملائمة، حاول بها المستعمر الفرنسي أن ينسي المغاربة هويتهم العربية، وتاريخهم المجيد. ومن هنا فقد كان الإلحاح في المسرحيات الأولى التي عرفها المغرب منصبا على اللغة العربية، وسلامتها، وضرورة النطق السليم بها على المسرح.

فضل الفنانون المغاربة هذا كله على الإتقان في التمثيل أو الإخراج أو التأليف.

فاللغة العربية اتخذت وسيلة لإيقاظ النيام، وتحدي المستعمر معا. ومن ثم عبرت المسرحيات الأولى التي عرفها المغرب عن الحنين إلى أمجاد الماضي والرغبة في إحيائها واسترداد فاعليتها.

وكانت أول معرفة للمغرب عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية على رأسها الفنان محمد عز الدين للبلاد في عام 1923. وكانت الحركة المسرحية في تونس قد انبثقت وتطورت منذ الحقبة الأولى من القرن العشرين، بفضل زيارات قامت بها الفرق المصرية وأهمها فرقة القرداحي، التي أشعلت نور المسرح في تونس، وفرقة جورج أبيض في عشرينيات القرن، التي وضعت الأساس العلمي الأول لفن المسرح في تونس، إذ قام جورج أبيض نفسه بتدريب طاقم مسرحي كامل على فنون الأداء المسرحي التي كان قد تلقاها عن أستاذه الفرنسي الكبير سيلفيان.

يقول الدكتور حسن المنيعي، في كتابه المهم: «أبحاث في المسرح المغربي» وهو يصف أثر زيارة الفرقة التونسية للمغرب، إن هذه الزيارة قد اكتسبت أهمية كبرى بالنسبة للحركة المسرحية في المغرب، إذ إن حضورها قد أفسح الطريق أمام العاملين في المسرح ووفر لهم إمكانات الإبداع. وقد تهافت المغاربة على عروض الفرقة تهافتا شديدا، وكان بينهم العلماء والأعيان، ورجال الفكر والأدب، مما حفز الفرقة إلى أن تقوم بجولة طويلة عبر كبريات المدن، ملبية دعوات كثيرة تدفقت عليها من أنحاء المغرب المختلفة، بل إن السلطان نفسه: مولاي يوسف، قد فتح قصره أمام أفراد الفرقة، وعبر عن تذوقه لفن المسرح بأن أنعم على رئيسها بوسام.

أما الصحافة فقد أولت الفرقة اهتماما كبيرا، بينما عملت المسرحية

المقدمة وهي مسرحية «صلاح الدين» على إذكاء الشعور العربي لدى شعب انقطعت صلته بالشرق الإسلامي، نتيجة لمناورات الاستعمار الذي كان يفرض عليه سياسة التجهيل [1].

وقد حفز نجاح هذه الفرقة التونسية فرقا مسرحية أخرى. ويروي الدكتور المنيعي، نقلا عن محاضرة للأستاذ عبدالله شقرون أن فرقة أخرى اسمها الفرقة المختلطة زارت المغرب عام 1924 بتعاقد مع بلدية فاس، قدمت مسرحيات: «صلاح الدين الأيوبي»، و«روميو وجولييت» لشكسبير و «الطبيب رغم أنفه» لموليير. ويبدو أن هذه الفرقة تفرقت في المغرب، وظل بعض أفرادها في مراكش، وتكونت فرقة هزلية من المغاربة على رأسها أحد أعضاء الفرقة الزائرة وهو: حسن البنان وظلت هذه الفرقة الوليدة تعمل في «جنان الحارثي».

وهكذا انطلقت شرارة المسرح في المغرب، فتلقف نورها وحرارتها الشباب الهواة. وتكونت أول فرقة مسرحية مغربية بمدينة فاس عام 1924 من طلبة المدارس الثانوية، يساندهم بعض العرب المشارقة الذين استوطنوا العاصمة، وبينهم رجل اسمه الخياط، كان يعمل موزعا للأفلام وسيدة تدعى منرفه صائغ، وكانت تعمل منتجة ومخرجة. وكانت هذه السيدة تدعو - من حين لآخر - بعض الممثلين الشباب المغاربة وتكلفهم إنتاج عروض مسرحية، كان بينها مسرحية كتبها محمد الزيزي بعنوان: «الأيدي المحترقة».

وقد اتفق عديد من الملاحظين على أن ثانوية المولى إدريس بفاس كانت أول قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الأولى. فقد كان من دأب تلامذتها المشاركة في أعمال الفرق المسرحية الزائرة، وكان خريجو المدرسة القدامى يعبرون عن رغبتهم في إيجاد مسرح مغربي، وقد ساعدتهم ثقافتهم المزدوجة وتمرسهم بالتقنيات المسرحية من خلال عملهم في الفرق الزائرة على بلوغ هدفهم.

وهكذا تكون «جوق التمثيل الفاسي» من باقة من شباب المدينة على رأسهم عبدالواحد الشاوي، الذي كان مؤلفا وممثلا ومخرجا في آن واحد. وتضمنت الفرقة أيضا الحاج محمد أبو عياد الذي اشتهر بالغناء وبأداء أدوار المرأة، وأحمد الحريشي الذي برع في أدوار الهزل. وكانت الفرقة تقدم مسرحيات قيل إن بعضها كان من تأليف فنان مسرحي مغربي مجاهد

اسمه القري، الذي تحمل بسبب ممارسته لفنه ألوانا من العذاب، منها النفي والتعذيب، حتى أدى تعذيبه من قبل السلطات إلى موته في ظروف غامضة - فعرف من بعد باسم «دفين الصحراء» وكان يوم وفاته حدادا وطنيا عاما. كان هذا الفنان المجاهد - فيما تروي بعض المصادر ـ يؤلف مسرحياته ويوقعها باسم الشاوي حتى يفلت من عقاب السلطة الاستعمارية.

وبعد مدينة فاس وتجربتها الناجحة تعددت المحاولات في مدن المغرب الأخرى، فتكونت في الرباط جمعية «مدرسة العاصمة الرباطية». وفي عام 1927 أسس مصطفى الجزار فرقة بمراكش، وبعد ثلاث سنوات، أي في عام 1930 شاهدت مدينة سلا ميلاد جوق التمثيل، الذي قدم مسرحية «ملك وشعب» ثم «الرشيد والبرامكة».

وامتدت الحركة المسرحية إلى مدينة طنجة وإن كان بعض الرواة يرى أن طنجة قد سبقت ثانوية المولى إدريس بفاس في إنشاء الفرق المسرحية. وقد عرفت مدينة طنجة نشاطا مسرحيا حقيقيا، يرجع إلى زيارات متعددة للمدينة قامت بها فرقة المغنية نادرة وفرقة الريحاني وبديعة مصابني، وفرقة رمسيس وفرقة فاطمة رشدي عام 1932 وإلى جوار هذه الفرق العربية كان الإسبان يرسلون فرقهم المسرحية إلى طنجة، فأخذ شباب المدينة يتأملون أعمال فنانيها وينطبعون بها وقد أمدت إسبانيا هؤلاء الشباب بالتجهيزات المسرحية اللازمة ومنحتهم تجربة خبراء إسبان في فن المسرح. كل هذا إلى جوار أن المدينة كانت تحوي مسرحا يحمل اسم الروائي الإسباني الخالد: سيرفانتيس شيد عام 1912.

وفي طنجة ظهرت فرقة جمعية «الهلال» التي أسسها أحمد ياسين عام 1923، وجعل لها فروعا ثقافية وترفيهية متعددة. ولقد استمر نضال هذه الفرقة إحدى عشرة سنة قدمت فيها مسرحيات من أمثال: عطيل وروميو وجولييت وهارون الرشيد ومجنون ليلى.

وفي عام 1934 وضعت الشعبة الموسيقية من الفرقة نشيدا حماسيا كان الممثلون يتغنون به في أحياء المدينة، فألقت سلطات الاستعمار القبض عليهم وكان عقابهم النفي وما لبثت فرقة أخرى أن قامت بدلا منها هي فرقة «شباب طنجة» التي تكونت عام 1938.

ويوجز الدكتور حسن المنيعي حديثه عن الفترة الممتدة ما بين 1923 و

1940 فيقول: إن هذه الفترة تعد انتصارا لفن الخشبة بالمغرب فقد هيأت الركيزة المناسبة لحركة مسرحية لاحقة كانت أنضج وأكثر تطورا.

بعد عام 1940 شهد المسرح المغربي ركودا عميقا كان مرده ظروف الحرب العالمية الثانية التي كانت قد أعلنت قبل ذلك بعام واحد فاستفحل أمر الرقابة وأعملت هذه أنيابها ومخالبها في كل طفرة كانت تبدو من قبل الشباب.

فلما وضعت الحرب أوزارها أخذت الفرق المسرحية تظهر من جديد في المغرب، ففي الرباط قام فريق من تلامذة الثانويات بتقديم عروض مسرحية كان بينها «**إسلام عمر**» و «**الفقيه القباني**» مقتبسة من موليير، وقد تمخضت هذه الحركة عن فرقة مسرحية اسمها: فرقة الأحرار.

وفي فاس قام التلامذة أيضا بتأسيس فرقة «**النجم المغربي للتمثيل العربي**»، وقدمت مسرحيات بينها «**هارون الرشيد**» و «**مولاي إدريس الأكبر**» و «**الذئب الأغبر**».

ثم أخذ الشباب المغربي يعرفون طريقهم إلى فن المسرح مؤلفين ومخرجين وممثلين وظهرت فرق أخرى مثل: «**جمعية الطالب المغربي**» التي عرفت بمسرحيتها «**لولا الفقراء لضاع العلم**». ثم جمعية «**إخوان الفن**» التي احتضنت فنان المسرح المعروف أحمد الطيب العلج، والتي أنتجت مسرحية «**الوزير والفنان**» فصادرتها الرقابة لما تضمنته من انتقاد لاذع للصدر الأعظم.

وأهل عام 1950 فشهد المسرح المغربي مزيدا من النضج الفني وتعددت الفرق المسرحية فكان هناك فرقة «**أطلس**» و «**الستار الذهبي**» وانضمت إليها مجموعة: «**شباب الفن**» التي قدمت أول مسرحية مكتوبة بالدارجة المغربية للفنان أحمد الطيب العلج، وكان هذا النتاج في الوقت ذاته أول أعمال ذلك الفنان الذي تطور كثيرا وأثر فيما بعد في مجرى الفن المسرحي في المغرب. أما اسم مسرحيته الأولى هذه فهو: «**عمي صالح**».

وكانت الفرقة قبل هذا قد قدمت مسرحية «**بين نارين**» بلغة مزدوجة: الشباب فيها ينطقون بالفصحى والأكبر سنا يلتزمون اللسان الدارج.

وفي الدار البيضاء قامت الفرق المسرحية أيضا وكان أشهرها فرقة المنار وقد امتازت بما قامت به من جولة في المدن المغربية، وقوبلت بإقبال

كبير على مسرحياتها: «**صلاح الدين**» و «**فتح الأندلس**» و «**مسمار جحا**» و «**عبدالرحمن الناصر**».

وفي عام 1950 أيضا بدأ الفنانون الشباب من هواة المسرح يرحلون إلى فرنسا لتلقي علوم المسرح على أيدي فنانين مرموقين. وأنشأت مصلحة الشبيبة والرياضة مركزا تدريبيا لتكوين الهواة وتمكينهم من الدراسة التطبيقية لفن المسرح، وقد امتاز من بين المترددين على هذا المركز عبدالله شترون. الذي كان له نصيب لاحق في الفن المسرحي المغربي إدارة وبحثا وتأليفا.

ويعلق أندري فوزان أحد الخبراء الذين استدعتهم المغرب عام 1950 للنظر في شؤون المسرح المغربي فيقول إنه صدم لما وجد عليه فرق الهواة من اهتزاز وتصدع، وتبين على الفور الحاجة إلى قيام مسرح شعبي باللغة العربية في بلد تسود فيه الأمية، وأضاف أنه لم يجد قاعدة مسرحية جادة بل كان المسرح يتخذ منبرا سياسيا مؤقتا ومتنفسا لطاقات الشباب. وكان يعوزه التدريب العلمي السليم.

ويلاحظ فوزان أن الانفجار السكاني في المدن العصرية كان يعمل على نحو ما على سقوط حلقة الراوي بشكلها التقليدي. وكان من الواجب ملء الفراغ الناتج بفن مسرحي يكون في مستوى جماهير اقتلعت من جذورها لتعيش في المدن الكبرى.

ومن ثم لجأ فوزان إلى طريقة «ورشة المسرح» وأخذ يكشف لتلامذته طفولة فنون الفرجة، وأنشأ ما سماه هو «مصيدة لالتقاط الآراء والملاحظات» مما كان يؤدي إلى ابتكار شخصيات تبلور المواقف والمواضيع التي تقبل التأليف الجماعي وكان يسطر على السبورة رسوما تأخذ شكل كلمات وتوحي لكل من أعضاء الفريق بقصة أو تنمي لديهم فكرة وسرعان ما أصبح لدى الطلبة القدرة على التقطيع المهندس لحدث درامي ما، ينقسم إلى مشاهد عديدة وكان الممثلون يتولون إعداد لقطاته المهمة، وعن طريق الارتجال المتوالي كانت تتخلق المسرحية أمام المؤلفين والمخرجين، فينظر هؤلاء مجددا في النص الناتج ويصوغون نصا آخر يراعى فيه تلافي النواقص في النص الأول. وبعد أحد عشر يوما من التدريب على هذا النحو أصبح هناك عمل مسرحي جاهز للتقديم.

بعد الاستقلال قامت إدارة الشبيبة باستحداث فرع خاص بالمسرح أسمته «مركز الفن المسرحي الوطني»، واستنت قانونا يهدف إلى إقامة مراكز تدريب على الصعيد الوطني وانتدبت مدربين للإقامة في هذا المركز، وقررت إقامة مهرجان سنوي للهواة كما أقيم مركز مماثل في الدار البيضاء.

ورغم العقبات ونقاط الضعف الكثيرة التي شابت نشاط هواة المسرح في المغرب فقد قدم مسرح الهواة خدمات جليلة لفن الخشبة علاوة على أنه كان دوما مسرحا نضاليا، وقد ظهرت قيمته في عروض المهرجانين العاشر والثاني عشر.

ويذكر الدكتور المنيعي في كتابه سالف الذكر أسماء نفر من الهواة البارزين الذين أثروا المسرح المغربي بنتاجهم ومنهم: عبدالقادر البدوي الذي وقع في غرام فن المسرح وأتيحت له فرصة مزاولته عام 1948 وهو بعد في المدرسة، وتردد على فرق الدار البيضاء عاملا بها، ثم كون عام 1955 فرقة من العمال اسمها: «العهد الجديد»، ثم دعي لحضور التدريبات التعليمية في فن المسرح في المغرب وفي أفينيون بفرنسا. ومثل بلاده من بعد في المهرجان المسرحي الذي أقيم ببلجيكا عام 1958، ومن ثم استقال البدوي من عمله بشركة التبغ وتفرغ نهائيا للمسرح حيث كان يعمل مؤلفا ومخرجا وممثلا في آن واحد. وتجاوز إنتاجه المسرحي الثلاثين مسرحية قدمها بانتظام في المغرب والجزائر، وسعى دائما إلى توسيع رقعة المتفرجين لتشمل العمال والطلاب والموظفين عن طريق معالجة موضوعات تهمهم وتسليهم. ومن بين مسرحياته «غيتا» التي يدور الصراع فيها حول الموقف من القضية الوطنية، فثمة فتاة اسمها غيتا يحبها الشاب صدقي غير أن أباها خائن سبق له التعامل مع الاستعمار، ولكي يدرأ عن نفسه الشبهات اشترى ذمة موظف مسؤول عمل على تبرئته من التهمة الشنعاء، ولكنه اشترط أن يتزوج غيتا في مقابل جهوده. وهكذا فرق المجتمع بين المتحابين وأدان المؤلف المجتمع لما يسمح به من تجاوزات خطيرة كهذه.

وأخرج البدوي أيضا مسرحيات أخرى مثل: «صالحة أو دار الكرم» و «المعلم زعبول» و «الساحرة» و «في انتظار القطار»، التي استقى موضوعها الرئيسي من مسرحية للكاتب المسرحي والقصصي المصري المعروف: فتحي رضوان. وعنوان المسرحية المصرية هو: «الجلاد والمحكوم عليه» وفيها يجعل

البدوي الجلاد إنسانا قلقا يدور بينه وبين نفسه صراع داخلي حول عدالة الحكم الذي هو موشك على تنفيذه، بينما نرى المحكوم عليه هادئا هدوءا يثير الأعصاب. ونكتشف السر حين نعلم أن المحكوم عليه قد أثر في الجلاد وجعله يعتنق مذهبه السياسي.

ويذكر الدكتور المنيعي أسماء كتاب آخرين من الهواة بينهم مصطفى التومي الذي تدرب في فرقة العهد الجديد، ولعب أحد أدوار مسرحية: «في سبيل التاج» ثم زاد من محصوله الفني بالدراسة والتدريب في فرنسا، وعاد إلى المغرب ونجح في ميادين التأليف والنقد المسرحيين، ومن مسرحياته: «عفاف وهي» فاجعة تتعلق بشرف الزوجة عفاف التي يراودها رئيس زوجها عن نفسها، فتصده بحزم فيوعز الرجل الشرير إلى زوجها بأن زوجته تخونه، ثم يتصادف أن يدخل أحمد وهو من جيران الأسرة ليطلب من عفاف أن تشهد في قضية طلاق رفعها ضد زوجته فترفض. ثم يدق الباب ويدخل زوجها وهو يسب ويلعن ويطلب إليها وهو يصوب مسدسه نحوها أن تفسر له سلوكها. وهنا يفزع أحمد الذي كان قد اختبأ في أحد أركان البيت ويفر هاربا ويحاول الزوج اللحاق بأحمد فلا ينجح، وأخيرا تنطلق رصاصة من المسدس تصيب ابنتهما بجروح، وفي الفصل الأخير يعاود الرئيس واسمه عباس مراودة الزوجة من جديد فتقتله كي ينفضح السر ويعرف الزوج الحقيقة!

ومن بين الأسماء التي استعرض الدكتور المنيعي جهودها نقف قليلا عند عبدالهادي بوزوبع، الذي يصفه الكاتب بأنه رائد فن التراجيكوميديا بين الهواة وقد دفعه ولعه بالكوميديا إلى الاهتمام بمسرحيات توفيق الحكيم التي يحتويها كتابه: «مسرح المجتمع»، وقد اقتبس للمسرح المغربي مسرحية الحكيم: «رصاصة في القلب» ومغربها تحت اسم: «موظف غريب»، ومن مسرحياته الأخرى «كبارها عند صغارها» التي تدين رب أسرة يسعى وراء المظاهر ويبدد أمواله في نزوات البورجوازيين حتى تثور عليه أسرته وتؤاخذه على الانخراط في صفوف المقامرين، الذين يعملون على خرابه إلى أن ينكشف الأمر على يد خطيب ابنته العامل البسيط.

وقد أخرج المؤلف مسرحيته بنفسه وحرص على استخدام الحيل المسرحية المختلفة، التي تبرز حدة المأساة عن طريق عنصر الكوميديا

والموسيقى المعبرة عن نفسيات الشخصيات.

واتبع بوزوبع الأسلوب ذاته - التراجيكوميديا في إنتاج مسرحية «عندي وعندك»، وهي تعالج مشكلة الرشوة بين الموظفين ويبرز فيها النزاهة المتجسدة في عامل أمين، ويقابل بينها وبين خراب ذمة رئيس الإدارة الذي يهدد أحد العاملين بالطرد جزاء إخلاصه في عمله. وقد جسد الكاتب ضمير المجتمع عن طريق وضع ممثلين اثنين في قاعة المسرح توليا التعليق الجاري على الأحداث، ثم صعدا في النهاية إلى الخشبة لمعانقة العامل المغربي الذي صمد في وجه رئيسه الشرير.

ومن بين الهواة الآخرين الذين يلفتون الأنظار: الزكي العلوي الذي فاز بالجائزة الأولى لمهرجان الهواة في أعوام 1957، 58، 63، 69. وينظر الزكي إلى المسرح على أنه مكان للبحث واكتشاف الحقائق، ويرى أن الإخراج يجب ألا يتردد في استخدام كل الوسائل لتحقيق المتعة الذهنية الجميلة للمتفرج. وهناك الثنائي: الغالي الصقلي وكريم بناني. الأول كاتب مسرحي والثاني مخرج وقد قدما معا مسرحية «قريقعة» التي تعالج موضوع النسل والاستغلال المأسوي للإنسان، وقد نحا المخرج فيها منحى تختلط فيه رقة الكلمات وروعة الصور وجمال الأحداث، لتخرج رموزا اجتماعية وسياسية. وأفاد في إخراجه مما تلقنه عن الفنانين الشعبيين الذي يقدمون فرجاتهم يوميا في ساحة جامع الفنا بمراكش.

وتحكي المسرحية كيف أن جدين قد بعثا إلى الحياة بغية الاطلاع على حياة أحفادهما. فكان أن صدما للتحول الفظيع الذي وجداه، وصدمهما على الأخص مصير ابنهما «س» الذي أفرط في الإنجاب، مما جعل أولاده يتخبطون في الحياة دون مبالاة بمصائرهم. ويرى واحد منهم الآخر فيستفسر منه عن أصله، ثم يدرك الاثنان أنهما ابنان لوالد واحد هو المسؤول عن تعاستهما فيحقدان عليه.

وقد استعمل المخرج الرمز التعبيري والإيماءة والأغاني والأقنعة، وجسد مشهد انسحاق الأبناء باستعمال حبل للمشنقة، ربط عقده بأعناق الممثلين الذين وقفوا في صف واحد وسقطوا معا، دفعة واحدة

وثمة ثنائي فني آخر مكون من شهرمان والزيادي. الأول كاتب والثاني مخرج وقد قدما معا مسرحية: «نكسة أرقام» التي تعالج مشكلة الإنسان

في العالم الثالث، وصراعه الدائم من أجل الحرية وصداماته مع قوى الاستعمار. وهي تصور كيف أن الأمم المتخلفة تعيش في الأوهام وتعلق آمالها على الرأي العام العالمي، وفي الوقت الذي تسعى فيه القوى الكبرى إلى استغلالها ودفعها إلى التسليم بالأمر الواقع وأخيرا تستيقظ هذه الأمم، وتواجه واقعها بوضوح وتهب لتزيل آثار القهر والضياع.

وقد استعمل المخرج في هذه المسرحية أساليب الميوزك هول، والمسرح الشامل، ولجأ إلى الرمز حينا، والتعبير الصارخ أحيانا، كما أفاد من الغناء الجماعي، ووضع هذا كله في قالب مطاط يأخذ شكل الباليه.

هذا بعض ما قدمه الهواة على سبيل الإسهام في إنضاج المسرح المغربي. وهو جهد يشرف هؤلاء الهواة كما يشرف المسرح المغربي.

فماذا قدم المحترفون؟

يقف في موقع القيادة من الفن المسرحي الاحترافي في المغرب فنانان مرموقان هما: أحمد الطيب العلج، والطيب الصديقي، وقد عملا مستقلين في أغلب الأحيان وتعاونا حينا في سبيل مجد المسرح المغربي. وكانت وزارة الشبيبة والرياضة قد أنشأت في عام 1956 معهدين مسرحيين أولهما في الرباط وثانيهما في الدار البيضاء، ثم تكونت فرقة المسرح المغربي من ممثلين سبق لهم المشاركة في التدريبات التي قدمتها الدولة لطلاب المسرح.

وقد قامت هذه الفرقة بجولات عام 1956 في أنحاء العالم، وشاركت في عروض مسرح الأمم بباريس وفازت بالجائزة الثانية.

على أن هذه الفرقة ما لبثت أن انهارت حين رفضت السلطات المطالب التي تقدم بها أفرادها بإنشاء نقابة تحمي مصالحهم. فقد فضل قسم من هذه الفرقة البقاء تحت لوائها، بينما انطوى فريق ثان تحت قيادة الطيب الصديقي الذي التحق وفريقه بالاتحاد المغربي للشغل وأسس فرقة المسرح العمالي.

وعليه فقد كان بالمغرب عام 1957 فرقتان: فرقة المسرح المغربي وفرقة المسرح العمالي، وحاولت السلطات تلافي ضرر هذه التفرقة فأنشأت مركز الفن المسرحي عام 1959، الذي تمخض عن فريق مسرحي استطاع أن يقطع 60 ألف كيلو متر من أرض المغرب في جولاته، وأن يقدم ثلاثين مسرحية لقاء أجر زهيد للمقعد المسرحي.

على أن المدرسة التابعة للمركز ما لبثت أن أغلقت في عام 1962. وقد ساعد هذا الفريق فيما بعد على تكوين الفرقة الوطنية التي برز من بين صفوفها أحمد الطيب العلج. وقد قدمت هذه الفرقة كثيرا من المقتبسات وعرفت الجمهور المغربي بكتاب مسرحيين مرموقين، من أمثال بن جونسون (فولبوني) وشكسبير (هاملت ويوليوس قيصر) وموليير (الثري النبيل)، وسوفوكليس (أوديب ودينار الوارث) وغيرهم بالإضافة إلى كتاب عرب مثل: توفيق الحكيم والشابي.

أما دور أحمد الطيب العلج في هذه الفرقة فقد كان يتلخص في إمدادها بالنصوص الموضوعة أو الممغربة. وقد قدم العلج للمسرح العربي أكثر من أربعين مسرحية موضوعة ويزداد هذا العدد كثيرا إذا أضفنا إليه المسرحيات الممغربة، والتي كان العلج يبذل فيها كثيرا من فنه حتى تبدو وكأنها كتبت في المغرب وبقلم مغربي. وقد شاهدت إحدى هذه المسرحيات في مهرجان الحمامات الذي أقيم بتونس عام 1968، وهي مسرحية «ولي الله» التي مغربها العلج عن «طارطوف موليير» فبدا النتاج لنا جميعا محليا غارقا في محليته.

وقد وصل إلي من هذه المسرحيات الكثيرة مسرحية واحدة فقط كتبها العلج بالفصحى واسمها «الشهيد»، وهي مسرحية من فصل واحد نجد فيها جنديا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صغير تديره أسرة مكونة من الزوج، ملوك، وزوجته سكينة وابنتيها سناء، وضحى، والثانية ابنتها من زوج سابق.

يطرق الجندي الباب، ويلح في الطرق فحين يفتح الباب تفاجأ سكينة بمنظر الجندي المزري، فتكاد تطرده طردا، وتزعم أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى، وأن على الجندي الغريب أن يرحل. وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك دراهم كثيرة، وأنه قادر على الدفع فورا، فيعتذر له عن معاملة زوجته الخشنة ويأمر له بالطعام، ويعده بأن يبيت بالإسطبل.

ينجذب الجندي انجذابا شديدا نحو ضحى، ابنة سكينة من زوج سابق، ويجد لذة خاصة في أن يدعوها ابنته، ومن حديث يدور بين سكينة والجندي - وهما منفردان نعلم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندي الرث الثياب، الذي تفتك بجسمه الحشرات من قمل وبق!

ونعلم أنه كان يوما ما ممثلا كبيرا، فأساء النقاد إليه، إذ لم يكن يعجبهم شيء مما يقدمه للمتفرجين، مهما حاول إرضاء النقاد، الذين دائما يتناقضون في أحكامهم عليه: ولا يجد الجندي بدا من ترك هذه المهنة الخاسرة وتقوم حرب فيقرر أن ينخرط في سلك جنودها، سعيا وراء المال، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء، فإن الحرب التي يخوضها هي حرب عدوانية ظالمة، ثم يستغني الجيش عن خدماته، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنة أنجبها منها وتركها وهي بعد صغيرة.

وتدقق سكينة النظر في وجه الجندي فتعرف فيه زوجها السابق الذي ظنته مات شهيدا، كما يتعرف عليه كلب البيت بوبي. وهنا يقوم موقف بالغ الحرج: فلا الزوجة قادرة على العودة إلى زوجها الأول، فهي الآن متزوجة من رجل آخر، ولها منه ابنة تحبها، ولا الجندي قادر على أن يفضي بسره إلى ابنته ضحى، التي قر في نفسها أن أباها مات شهيدا في الحرب وأن منزله الآن هو الجنة.

وينتهي الأمر بالجندي إلى تضحية أخرى. فيقرر العودة إلى الحرب، التي هي ملجؤه الوحيد، ويهب ضحى كل ما جمع من مال، كي يساعدها على أن تجد الزوج المناسب لها. ويخرج هو والكلب بوبي وأمل واه يقوم في نفسه: أن يعود ذات مرة فيجد الزوج الثاني لزوجته قد مات، فيستأنف حياته الزوجية مع زوجة لا تزال تحبه وابنة يحبها هو أشد الحب.

والمسرحية تشد القارئ والمتفرج بما تحويه من إدانة قوية للحروب العدوانية وإن بدا موضوع النقد والنقاد مقحما عليها إقحاما، ربما للتنفيس عما يجده العلج شخصيا في نفسه من غضب نحو النقاد وأحكامهم المتناقضة، البعيدة عن النزاهة، والملونة بالرغبة في خدمة المصالح الشخصية.

وقد تعرض الدكتور المنيعي لبعض مسرحيات العلج الأخرى مثل «حارة» و«اليانصيب» و «عمى الزلط» و «البلغة المسحورة»، وهو يصف طريقة العلج في الكتابة بأنها تقوم على تعرية المجتمع، وكشف أمراضه، وأنها تزاوج في المسرحية الواحدة بين الواقعية، وما يسميه المنيعي الخيالية - لعله يقصد الفنتازيا - ثم يضيف أن العلج، بفضل إنتاجه المتعدد هذا يعتبر المؤلف الشعبي الوحيد الذي عرف كيف يخلق مسرحا مغربيا أصيلا عن

طريق ترويضه للنص.

ثم يعود المنيعي إلى الحديث عن أحمد الطيب العلج في مكان آخر من كتابه ليصنفه تحت عنوان: «التجديد في الكتابة المسرحية بالمغرب»، وهنا يوضح أن العلج قد تطور بكتاباته مبتعدا عن التهريج والمواقف التافهة، وأخذ يختار موضوعات جريئة يذكر منها مسرحية «السعد» التي قدمتها إحدى الفرق السورية، وتدور حول شخصية عصفور الذي يكابد آلام الوجود ويسعى إلى الخلاص غير أن كبرياء زوجته وشره خصومه، يجبرانه على استخدام الشعوذة حتى في حضرة الحاكم وذلك كي ينتصر على خصومه، وأخيرا يرفع القناع عن وجهه ويقول الحقيقة التي تسلمه إلى الجلاد.

ويذكر المنيعي أيضا مسرحية أخرى من النمط ذاته اسمها: «حليب الضياف» وهي تدور حول مجموعة من الشباب الكسالى يتمتعون بحلاوة الفراغ منتظرين منة تأتيهم من السماء ويخيب سعي هؤلاء حين تأتي الهدية المنتظرة من الأعيان، فإذا بها لبن خالطه كثير من الماء ذلك أن كل غني كان قد مزج لبنه بالماء اعتمادا على أن غيره لن يفعل ذلك.

على أن واحدا من هؤلاء الكسالى يثور على الوضع المهين لجماعته فيخرج عنها ويعمل لدى تاجر غني كان يبحث عمن يساعده، وما يلبث أن يصبح غنيا هو الآخر لقاء جهوده التي تكلفها.

ويمضي المنيعي فيقول إنه رغم وجود فجوات في المسرحية ورغم أن نفرا من النقاد قد اعتبروا الحدث الرئيسي في المسرحية هو لغتها المغربية الدراجة، التي طوعها العلج لخدمة مسرحيته، وأن من يغادر قاعة المسرح بعد الفصل الأول لا يفقد شيئا لأن المسرحية خطبة طويلة ضد الكسل والكسالى، رغم هذا كله فإن المنيعي يرى فيها محاسن معينة منها فكاهة الموقف المقلوب، إذ تعمل النساء في المسرحية في سبيل العيش ويكسل الرجال، ومنها الموضوعات الجانبية التي تطرحها المسرحية مثل نفاق حارس المسجد وذكاء لاعب الشطرنج، الذي يدير حملة نفسية ضد خصمه ليكسب منه الدور ومنها غش طبقة غنية محظوظة لمجموعة محتاجة ورافضة للعمل. كما أن العلج يستخدم لغة تجريدية تبلور الأحداث، ويدمج الراوي في صلب المسرحية ويستعين بطريقة المسرحية داخل المسرحية حتى يدعم

خطه الرئيسي. وقد استطاع مخرج المسرحية الشتيوي أن يحمل مضمون المسرحية كاملا ويوصله إلى المتفرج.

وفي عام 1959 كتب العلج مسرحية: « الأكباش يتمرنون» عن فكرة لزميله الصديقي الذي أخرج المسرحية بطريقة امتلكت ألباب الجماهير.

أما موضوع المسرحية فهو أن الأكباش في بلدة ما قامت بثورة قرب حلول عيد الأضحى وقررت أن ترفض اتخاذها أضحيات للعيد. ولهذا تهرب ليلة العيد كلهم عدا واحدا كان موضع رعاية خاصة من أسرة تهوى تربية الكباش وتعاملها معاملة طيبة.

وتتحرك السلطات وتلقي القبض على الكبش الوحيد وتستجوبه لمعرفة أين ذهب بقية زملائه غير أنه لا التهديد ولا التعذيب يؤثران في الكبش البطل ثم يتجمع الخراف حول مائدة مستديرة، وتصرح بأنها تريد المساواة مع الإنسان في نطاق مبدأ التعايش السلمي. وحين يتضايق الناس من هذا الموقف يقررون التعويض عن الأكباش بالبقر غير أن هذا يحمل خطر الحرب الدبلوماسية مع الهند.

وأخيرا تنتصر الكباش وتحتفل بالنصر بتقليد البشر في جميع العابهم. وأثناء الحفل يتقدم الكبش البطل للانضمام إلى المجموعة فتتجرد الأكباش من جلودها وتصبح بشرا، وتأخذ في مطاردة الكبش الذي خرج عن الإجماع لمحاولة ذبحه.

ننتقل الآن إلى الحديث عن فنان محترف كبير آخر هو الطيب الصديقي. والصديقي هو المثال الحي لما نسميه في الشرق «مؤلف العرض المسرحي» فإنه تولى كتابة وتمثيل وإخراج أعماله المهمة التي عرف بها، مثل «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» و«مقامات بديع الزمان الهمذاني»، اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمداد التراث العربي وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير.

وقد نجحت المحاولتان أيما نجاح بفضل جرأة الفنان الصديقي وبعد نظره وتمكنه من فن الإخراج وحضوره الواضح على المسرح كممثل، واستخدامه لحيل مسرحية بسيطة ولكنها مستعملة بمهارة مثل الأقنعة والمهمات المسرحية الساذجة كقطع الخيش، كما أنه ممتاز في فن الإضاءة المسرحية ، وفي فن استخدام أجساد الممثلين استخداما تشكيليا أخاذا كما

يحدث في حالة المقامات.

وسيدي عبد الرحمن المجذوب تستخدم قالب الرواية القديم الذي كان يمزج بين رواية الأحداث وتمثيلها على نحو بدائي.

والصديقي يطور هذا القالب تطويرا فنيا مقنعا ويراوح بين تمثيل الأحداث وروايتها ليحدثنا عن الشاعر الشعبي الجوال: عبد الرحمن المجذوب. وقد تولى دور المجذوب فأداه بإتقان كبير في كل من المرتين اللتين شهدت فيهما هذا العمل: الأولى في الوزارات في صحارى المغرب على مسرح مرتجل وأمام جماهير شعبية غفيرة، والثانية على مسرح نظامي بني على الطريقة الإيطالية المعروفة.

أما المقامات فإن التفات الصديقي لها قد جاء استجابة لدعوة وجهتها إلى الممثلين والكتاب العرب المجيدين كي ينظروا في المقامات وبخاصة مقامات بديع الزمان وعلى وجه الخصوص المقامة المضيرية، التي وجدت فيها مسرحية قصيرة جاهزة للعرض لا ينقصها إلا ممثل مبدع ومخرج خلاق[2].

وقد استجاب الصديقي لهذه الدعوة فأعمل خياله المتفوق في مقامات بديع الزمان، واستخدم عددا منها جعل المقامة المضيرية واسطة العقد فيها وقدم بهذا مسرحية فاتنة، حراقة المذاق تشير بوضوح إلى ذلك النوع من الكوميديا الهجائية الذي توصل إليه الإنجليزي بن جونسون بعد بديع الزمان بقرون عدة.

وإلى جوار هاتين المسرحيتين قدم الصديقي لونا مسرحيا جماهيريا يتطلب تنفيذه الأماكن الفسيحة للتمثيل، وأعدادا ضخمة من البشر ما بين ممثلين ونكرات مسرحية، كما أنه موجه لجماهير غفيرة من الناس.

بدأ الصديقي بمسرحية وادي المخازن المأخوذة من تاريخ المغرب والتي تعالج الصراع العسكري بين السلطان المتوكل وأخية عبد الملك، وهو الصراع الذي استعان فيه المتوكل بملك البرتغال، وقد أدت المعركة إلى موت الملوك الثلاثة بينما خرج المغاربة ببعض المكاسب.

وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة شخص معظمهم من الجيش المغربي. ونظرا لضخامة العرض لم يتسن تقديمه إلا مرة واحدة ولكن الحصاد الفني للمسرحية كان يبرر

الإقدام عليها، وزيادة على ذلك أنها كانت المحاولة الأولى من الصديقي لاستخدام التاريخ مادة مسرحية ولإبراز وتنفيذ ما كان ينادي به دائما، أن المعمار المسرحي الإيطالي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج هي ضارة بكليهما، كما أنها مانعة للالتحام الواجب بين الفنانين والجمهور.

وبعد هذه التجربة استخدم الصديقي اللون ذاته في مسرحية: «المغرب واحد»[3] ومسرحية «سلطان الطلبة»، التي ألفها بالاشتراك مع عبد الصمد الكنفاوي. ومسرحية «مولاي إسماعيل». ثم أخرج الصديقي مسرحية «سيدي ياسين في الطريق» من تأليفه وهي تحوى انتقادا لاذعا لظاهرة الدجل الديني المتمثل في الاحتفاء «بالأولياء». وفي موسم 1966 ـ 1967 كتب وأخرج الصديقي مسرحيته الاخاذة: «ديوان سيدي عبد الرحمن» التي وجد فيها الدكتور المنيعي إشارة واضحة إلى ميلاد مسرح شعبي حقيقي.

وفي عام 1969 قدم الصديقي مسرحية: « الأكباش يتمردون»، التي جاء ذكرها فيما تقدم.

ثم في عام 1971 أخرج الصديقي أوبريت «الحراز» التي اعتبرها النقاد في المغرب إبداعا مغربيا خالصا، يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية حديثة، ووصفها ناقد تونسي في جريدة الصباح بأنها: « فعلا عميقة وطلائعية». إنها بحث عن حرمة الإنسان وعن الديمقراطية، وحث على تحمل المسؤولية ورفض كل ما يخل بكرامة الإنسان. ولقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الإخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر، حينما حملها على ترديد الشعر الملحن الذي يمثل الأصالة في الإنسان... وألغى الصديقي الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر أحد عناصر الإخراج، ولكنه عوضها بالأناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الإطار.

ومن بعد قدم الصديقي: «مقامات بديع الزمان المهذاني» التي سلفت الإشارة إليها والتي أثارت أعجاب الجماهير حيثما عرضت، كما أنشأت جدلا كبيرا حول نظرة الصديقي للتراث، فهناك من عاب عليه أنه قدم «عصر المقامات» دونما تحليل أو نقد، أو محاولة لاسقاط العصر الحاضر على زمان المقامات. غير أن معظم النقاد قد شهدوا بما للصديقي من قدرة على الغوص في التراث، وعلى استخدام المهمات المسرحية وأجساد البشر

بطريقة فنية أخاذة.

إلى جوار هذا كله اشترك الصديقي في ظاهرة تقدمت الإشارة إليها حين الحديث عن المسرح في الجزائر والمسرح في المغرب، وهي ظاهرة التأليف الجماعي، وفي ريبراتوار فرقة الصديقي مسرحية ألفت بهذه الطريقة اسمها: الدجاجة.

وقد وصف أحمد الطيب العلج هذه الطريقة في كلمة له أمام المشتركين في الملتقى الذي نظمه المركز الثقافي الدولي بالحمامات بمساعدة اليونسكو، وذلك في 25 ـ 30 مايو 1970 فقال: قلت أعدادنا المسرحية، وفكرنا في تقديم إنتاج لنا على مسرح الأمم (باريس) وكان وجوبا علينا أن نعطي الأجانب صورة لشخصيتنا المغربية ، فاهتدينا إلى طريقة عمل جماعي، استعملنا فيه الارتجال في خلق القصة كمنطلق للبحث، ثم جاء دور التبويب الفني ثم الحوار وهكذا وصلنا إلى موضوع مسرحية «الكناس» وكتبنا عنها سيناريو وقع تقطيعه إلى مشاهد، حددنا فيها الشخصيات وتركنا لكل شخصية حرية التعبير عن عقليتها بالطريقة الخاصة بها، وباللغة التي يجب أن تتكلم بها، وبعد الارتجال ضبطنا جميع المشاهد وحددنا معالم كل الشخصيات.

ولم يقتصر الأمر على مسرحية «الكناس» بل كتبنا أيضا «ياقوت ومرجان» و«شمس الضحى».

وبهذه المناسبة فقد وصف الطبيب الصديقي أسلوبه في إخراج المسرحيات الجماهيرية الإعداد والمتجه، والتي أطلق عليها اسم: «الفرحة الكبرى» فقال إن الغاية منه لفت انتباه الجماهير، وقال إنه لا يترك مجالا للنسيان حيثما يقدم، ونوه باستخدامه لتقليد معروف من تقاليد المسرح الشعبي في كل مكان وهو: تكليف مجموعات من الممثلين تقديم بعض المواقف ـ مأخوذة من المسرحية المزمع عرضها ـ في الساحات العامة التي تغشاها الجماهير، وذلك حثا لها على الحضور وتشويقا.

وكان آخر ما وصلني من أنباء نشاط هذا الفنان المسرحي الكبير أنه أخرج في عام 1977 مسرحية: « **الغفران**» لعز الدين المدني، وهي التي تحدثت عنها في فصل سابق.

ويبرز من بين كتاب المسرح المغربي منذ السبعينيات الكاتب الشاب عبد

الكريم برشيد، الذي كتب مسرحيات :« قراقوش» و« عطيل والخيل والبارود»، و «عرس الأطلس» و« الناس والحجارة»، التي أحرزت الميدالية الذهبية لأحسن نص، في مسابقة عراقية، كما أحرزت المسرحية ذاتها الجائزة الأولى لأحسن نص في مهرجان فاس للهواة 1978.

وجميع أحداث مسرحية: «الناس والحجارة» تدور في وهم سجين، اعتقل انفراديا بين أربعة جدران، فناضل في جلد وبسالة كي يرد عن نفسه أذى الوحدة القاتلة التي فرضت عليه.

ينظر السجين إلى رشح في الحائط، ويتأمله، فإذا به يتخذ صورة قرد ما لبث أن ظهرت له عينان وشعر وأقدام وأصابع، فوجد فيه السجين طلبته. قرر أن يمنحه الحياة، وأن يتخذه رفيقا في كل مغامراته في عالم الوهم. مغامرات تستهدف كلها أن تصل ما بين السجين والناس. أن تكسر الحائط الصلد الذي أجبر على أن يعيش وراءه.

إن السجين يحطم هذا الحائط مرات متعاقبة عن طريق الخيال. يتخيل مرة أنه استقل مركبا هو وصديقه القرد، وأخذ يجدف حتى وصل إلى أرض يقول عنها إنها مملكة النور، حيث يتقدم ليعرض على الناس حبه وصداقته. ولكن الرجل الذي يتقدم إليه في إحدى بنايات المدينة يسيء معاملته، ويغمره بالشكوك، ويرفض حبه هذا الذي يعرضه عليه، بعد أن يفسر هذا الحب تفسيرا شاذا، سيئا، ثم ينتهي اللقاء بين الاثنين بأن يطلب الرجل إلى السجين أن يذهب إلى جهة الاختصاص، وهي دائرة تقع في الطابق الخامس. هذه هي دائرة العلاقات الخاصة، فإن الحب الذي يعرضه السجين هو علاقة خاصة، يرعاها مكتب العلاقات الخاصة. أما المكتب الذي هو فيه الآن فهو مكتب العلاقات العامة!

ويروح السجين، ومعه صاحبه القرد إلى مكتب العلاقات الخاصة فينهال عليه المختص بالأسئلة، عن: اسمه ولقبه وجنسه وعنوانه وحالته الاجتماعية وانتمائه السياسي، والعقائدي، والديني، والرقم المالي، ورقم الدار، ورقم التليفون، ورقم السيارة. ويطلب إليه أيضا أن يقدم شهادة حسن سير سلوك.

وحين يحتج السجين بأنه ليس في إمكان أحد أن يزعم أن الناس مراتب ودرجات وسلالم وسلالات وأنواع وقبائل، أو أن يحرم الزيارات واللقاءات

والتجمعات والتظاهرات والأعراس والمواسم، يقول له المختص إن الذي يحرم هذا كله هو مختص آخر في المكتب العاشر، في الطابق العاشر، وهو المختص العاشر.

إذ ذاك لا يتمالك السجين نفسه، فيهجم على الأوراق الصفراء والحمراء والخضراء والبيضاء، وكل التقارير والصور الصفراء واللوائح والشهادات التي يزدحم بها المكتب ويمزقها، ليحطم فيها سجون الورق التي تحبس الناس عن الناس.

ويفزع المختص أيما فزع، فينادي الحاجب ليدفع عنه شر هذا المجنون، ولا يلبث الناس أن يتجمعوا ليقذفوا به في الشارع.

وعبثا يصرخ السجين بأنه إنما يفعل ما يفعل من أجلهم: لأنهم ناس وليسوا دمى أو حجارة.

وتتكرر من بعد هذه اللقاءات الوهمية بين السجين و الناس. يستدعي السجين المدينة إليه ذات مرة، لتوافيه في السجن، مادام قد تعذر عليه الذهاب إليها. ويأتي الناس بالفعل، ويريد السجين أن يتحبب إليهم، فيمثل هو وقرده دور القراد والقرد، ويأمر القرد بأن يقوم بألعابه المختلفة، فيهش الناس ويبشون، ثم ينصرفون من بعد، وقد ترك كل منهم قطعة نقود، ورفض حب السجين وقرده.

ويأبى السجين قبول هذه القطع المعدنية الباردة، فإنه إنما يعطي الفرح ولايبيعه، وقد كان قصده أن يقدم الفرح للناس حتى يقول لهم من بعد ما هو أهم. ولكنه يتبين الآن أن ما يريد قوله لا يعني أحدا من الناس.

ويقرر السجين ـ من فرط اليأس ـ أن يقتل عقله. أن يجن، فإن الجنون حرية، والعقل اعتقال، غير أن الأطفال يرمونه بالحجارة، والكبار يفزعون منه. فإنهم لا يكلمون المجانين إلا إذا كانت الأغلال في أيديهم.

ولا يبقى للسجين إلا أن يستحضر القاضي، الذي أنيط به إصدار الحكم عليه. لقد اختفى هذا القاضي منذ سنوات، بعد أن تغيب عن جلسة النطق بالحكم، وقرر السجين إذ ذاك أنه لابد قد ذهب ليحضر ولادة ابنه، فإن امراته كانت حاملا على وشك الوضع.

والآن وقد مرت كل هذه السنين، فلابد أن الولد الذي ولدته زوجة القاضي قد شب وكبر، وأصبح أهلا للزواج. وإذن فلينتظر السجين حتى

يتم الزواج، وليستدع القاضي إلى السجن مادام يرفض أن يذهب إليه في المحكمة.

ويأتي القاضي بالفعل، فيعرف منه السجين أن ثمة حريقا قد نشب في البلدة، وأتى على ملف السجين، ولهذا فإن القاضي غير قادر على أن ينطق بالحكم في قضية لايملك أوراقها.

وعقب احتجاج قصير وتفجع، يموت القاضي العجوز، فيمحى آخر ما كان يصور تهمة السجين ويستطيع أن يكيف مصيره.

ويتوجه السجين إلى الناس بالرجاء أن يسمحوا له بالنزول إليهم فإن كان ملفه قد احترق، فهو نفسه غير قابل للاحتراق.

إن الشيء الوحيد الذي هو قابل له هو العيش مع الناس، لا مع الحجارة.

ويسدل الستار الأخير على هذه الصرخة الأليمة المتفجعة.

تعود مسرحية «الناس والحجارة» إلى نبع أساسي من ينابيع المسرح الناضج وهو الخيال. إن عبد الكريم برشيد يطلب إلى متفرجه أن يكون واسع الخيال مثله، وهو لهذا يقيم له مسرحا في الخيال، يعتمد فيه الكلمات بديلا من الشخصيات ومن الحركة الكثيرة. ويستخدم فن «الميم»، أو التمثيل الإيمائي، وسيلة للانتقال في الزمان والمكان، وهو انتقال يتم بالبساطة ذاتها التي يتم بها لدى الأطفال. وكل ما يستعين به الكاتب لكي يقيم صرح أحداثه الخيالية هذه هو: جدار شفاف، وحبل غسيل عليه ملابس تمثل الشخصيات الوهمية التي تتحدث عنها المسرحية، ثم سرير نوم قابل للتشكيل، يكون مكتبا تارة أو سفينة أو ما شاء الخيال.

وبرشيد يرسم في اقتدار حاضر سجينه وماضيه، كما هو يقدم عن طريق ممثل فرد حياة مدينة بأسرها، وحياة الناس في أماكن كثيرة مشابهة. واستخدام الممثل الفرد ليقوم بأعباء فنية متعددة هو واحد من تقاليد المسرح الشعبي، كما أن إعمال الخيال عوضا عن التجسيد هو أيضا ضمن هذه التقاليد.

والمسرحية ـ عبر هذا كله ـ تطلق صرخة متفجعة، ونداء حارا كي تزول كل القيود والفروق والسدود والأحباس، ولا يبقى إلا حب الناس للناس.

يكتب للمسرح المغربي أيضا عبد السلام الشرايبي، الذي قدم مسرحيتي: «الحراز» و«سيدي قدور العلمي»، وقد اعتمد فيهما على التراث الشعبي

المغربي في حقل الموسيقيا والغناء.

كما يكتب أيضا الكاتب الشاب محمد شهرمان بالدارجة المغربية، مسرحيات يقدمها الهواة. ومن بين هذه المسرحيات: «الضفادع الكحلا (السوداء)»و «الرهوط» و« نكسة أرقام»و« أقزام في الشبكة» ، وهذه الأخيرة نالت الجائزة الأولى للإخراج في مهرجان فاس للهواة عام 1978.

وجميع مسرحيات شهرمان تلتزم بقضايا المجتمع المغربي، وتقول كلمتها في هذه القضايا.

ومن جانب آخر، قدمت فرقة:« مسرح التجربة» مسرحية:« حتفنا في الأرض» عن مسرحية توفيق الحكيم: «الصفقة»، وقد عرضت في إطار مهرجان الهواة في الرباط عام 1972، بعد أن شحنت بمضمون ثوري واضح.

ثم إن لتوفيق الحكيم صديقا وفيا من بين رجالات المسرح في المغرب هو: عبد القادر البدوي ، الذي يقود فرقة مسرحية مكونة منه ومن زوجته ومن أخيه عبد الرزاق البدوي وزوجته.

وقد «مغرب» عبد القادر البدوي معظم مسرحيات توفيق الحكيم، وقدمها بالدارجة المغربية. كما أنه حول مسرحية:« بنك القلق» للحكيم أيضا إلى مسلسل تليفزيوني، فاستحق بهذا لقب «صديق الحكيم» الذي أطلق عليه في المغرب.

وبعد: فقد شكا الأستاذ عبد الله شقرون في كلمته التي ألقاها في «الملتقى» الذي اقامه المركز الثقافي الدولي بالحمامات، تونس في مايو عام 1970 من قلة النصوص العربية المؤلفة، ومن ظاهرة العودة إلى البداية بعد كل نهضة مسرحية. فالمسرح العربي في رأيه ينهض ويزدهر ثم لا يلبث أن يخبو فيعود إلى نقطة الصفر من جديد.

وهذه الظاهرة التي يشير إليها الأستاذ شقرون ربما كانت أكثر انطباقا على أقطار المغرب العربي وبعض أقطار المشرق، غير أنها لا تنطبق على العراق الذي يمضي قدما في نهضة مسرحية مستمرة، كما أنها لا تنطبق على تونس التي تنتج مسرحيات جيدة الموضوع رفيعة المستوى الفني علاوة على أنها تحتضن المهرجان المسرحي الذي تقيمه بصفة دورية.

كما أن ملاحظة الأستاذ شقرون لا تنطبق على مصر التي عرفت نشاطا مسرحيا متصلا، يقدر في العصر الحديث فقط بما يزيد على القرن

الكامل، والمسرح لايزال فيها حيا، رغم هبوط مستواه بشكل واضح منذ أواسط الستينيات.

على أن ما ينبغي أن يطمئن الأستاذ شقرون وغيره من المحبين الغيورين على فن المسرح العربي، أن هذا الفن قد تأصل في التربة العربية وأصبح له طواقمه الفنية الكبيرة والمبدعة وارتفع مستوى التأليف له في عدد لا بأس من الأقطار العربية، ثم هو ـ وهذا هو الأهم ـ قد وصل إلى الناس فكرة وفنا وأصبح جزءا من حياتهم بحيث يصعب كثيرا أن ينساه الناس. ويسهل كثيرا أن يعود إلى مجده السابق في البلاد التي انهار فيها . فإنما هذا الانهيار ظاهرة مرهونة بظروفها ولا بد للمسرح من عودة في البلاد التي عرفها وعرفته.

خاتمه

المسرح العربي والمستقبل

لو رحنا نحاول أن نخترق الحجب الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تفصلنا الآن عن فترة زمنية ما ـ ولنحددها بربع أو نصف القرن القادمين ـ لنكشف عن حال المسرح العربي إذ ذاك، فماذا نحن واجدون؟

سأفترض الأحسن دائما، وألزم جانب التفاؤل المعقول، وسأقول: إنه بفضل ازدياد التعارف والتمازج وكثرة الأسفار بين أجزاء الوطن العربي، ستصبح الوحدة العربية حقيقة قائمة، إما بالفعل أو بالإمكانية الشديدة التأثير.

وسأضيف إلى الحقيقة السابقة امتزاجا يكون قد تم بين أجزاء البلد العربي الواحد، بحيث يكون قد أمكن خلاله تغطية هذا البلد مسرحيا، لا في عواصمه أو مدنه الكبرى وحسب، بل وفي ريفه وقراه وأماكنه النائية أيضا. وهذا التمازج أو التغطية ـ في حالي البلد الواحد والوطن العربي الكبير ـ سيتم بعدة طرق.

هناك أولا الطرق التقليدية، بمقياس أيامنا هذه، وهي: رحلات الفرق المسرحية داخل البلد العربي الواحد وخارجه. وهناك ثانيا: انتقال المعرفة والثقافة والتجربة المسرحية عبر قناتي التعبير

الشعبيتين المعروفتين: أي الإذاعتين المرئية والصوتية.

عن طريق هذه الوسائل التقليدية سيتم حل بعض المشاكل التي تعترضنا حاليا: مثل لغة الحوار في المسرحية، وكيف نجعلها مفهومة على الصعيدين المحلي والقومي، مخترقين حواجز اللهجات الكثيرة المنتشرة في كل بلد عربي، وفي الوطن العربي على اتساعه.

وسنكون قد نجحنا بفضل هذا الانتشار، في وضع أساس أمتن لمسرح عربي موضوعا وصيغة معا، بعد أن نجحنا حتى الآن - وإلى حد متواضع - في تثبيت المسرح الغربي الذي استوردناه من أوروبا في القرن الماضي، وألبسناه ثوبا عربيا. ثبتناه في المدن الكبرى فقط، وبين قلة من الخاصة المثقفة، ولم ننجح أبدا في نقله إلى الأقاليم، ليس لقصور في وسائلنا ونقص في أمانينا وحسب، بل لسبب أهم من هذين بكثير وهو أن الشعب العربي يعرف - حقيقة - ما يريد ومالا يريد، فهو يستخدم أجهزة الرفض في جسمه لطرد ما لا يمثل وجدانه وعواطفه. وهذا هو السر في أن المسرح العربي لايزال، بعد أكثر من قرن من الزمان، مسرحا غير عربي. بل هو مسرح مستعرب وحسب! أقول هذا عن المسرح الذي ينتجه المثقفون. أما نتاج المسرح الشعبي فله قصة أخرى!

إذا تم في المستقبل القريب أو البعيد - في ربع قرن أو نصف قرن - هذا الذي أشرت إليه آنفا، فإن مسرحنا العربي يكون قد أفلح أخيرا في تهيئة الفرصة لميلاد جديد له. ميلاد حقيقي هذه المرة، يجعل فيه هوية عربية، ويتحدث للعرب بلغة يفهمها كل العرب، ويتحدث عبر هذه اللغة العربية إلى العالم كله، بفضل الهوية العربية التي حققها لنفسه.

غير أن مسرحنا الجديد هذا، الذي سيولد بعد ربع قرن أو بعد نصف قرن، لن يجد الظروف المحيطة به مريحة تماما. ففي خلال هذه المدة على أقصى تقدير، ورغم كل العقبات السياسية والعقائدية والمالية التي تقيمها معظم الحكومات في مقاومة التليفزيون العالمي، سوف يصبح للتليفزيون قوة خارقة قادرة على تخطي كل الحدود، وأولها الحدود الجغرافية والسياسية، وهو بهذا سيصبح، بما يحمل من مواد فنية - بينها التمثيلية التليفزيونية والمواد الدرامية المشابهة - أداة فنية دائمة الانهمار، مثل ماء الصنبور، أو قادرة على الإشعاع المباشر، مثل لمسة زر الكهرباء.

ماذا يفعل مسرحنا الوليد إذ ذاك، وهو بالكاد قد حصل على هوية بعد تعب كبير؟

لكي نتبين مدى الفائدة والخطر ـ معا ـ اللذين ينطوي عليهما التليفزيون العالمي يكفي أن نستعرض الإحصاءات التالية:

في بلد مثل إنجلترا، يشاهد البرنامج التليفزيوني الناجح جمهور يقدر بحوالي 16 ـ 17 مليون نسمة. فإذا حدث وكان هذا البرنامج تمثيلية تليفزيونية، جاءت من الجودة بحيث شدت انتباه الجمهور إلى هذا الحد، فمعنى هذا أنه لو أريد لهذه التمثيلية أن تصل إلى رقم الـ 16 ـ 17 مليون مشاهد، في حال عرضها على مسرح تقليدي، لوجب أن يستمر هذا العرض ثلاثين عاما متصلة وفي مسرح كامل العدد كل ليلة.

هذا الرقم الهائل في عدد المشاهدين يحققه التليفزيون في الوقت الراهن، أي قبل أن يحدث هذا الذي نتطلع إليه جميعا من قيام التليفزيون العالمي.

أما إذا تحقق التليفزيون العالمي بالفعل، فإن هذا الرقم يقفز من 16 ـ 17 مليون مشاهد إلى ستمائة مليون نفس، هم الذين تجمعوا ذات يوم ليشاهدوا، عن طريق التليفزيون المستند إلى الأقمار الصناعية، لحظة هبوط أول إنسان على القمر!

التليفزيون إذن، كما هو الآن، وبما يمكن أن يصير إليه، يحمل لمسرحنا هذه المنافسة الرهيبة، وهذه الإمكانية الهائلة، فماذا يفعل مسرحنا العربي بإزاء هذا الاحتمال الأكيد الحدوث؟

حول العلاقة التي يجب أن تقوم بين المسرح والتليفزيون يجيب الكاتب المسرحي الإيطالي، الدو نيكولاج، الذي يعمل في الحقلين معا ـ يكتب للمسرح ويعمل للتليفزيون ـ إن التليفزيون وسيلة مهمة من وسائل الاتصال بالجماهير العامة، يجب ألا تكون بين أيدي من لا يهتمون إلا بالإنتاج التجاري، بل يتحتم أن تبقى ملكا لرجال الثقافة.

ويضرب نيكولاج الأمثلة على الدور الذي يمكن للفنان المسرحي المثقف أن يلعبه خدمة لفنه ـ المسرح ـ عن طريق التليفزيون فيقول: إن التليفزيون الإيطالي يهتم اهتماما خاصا بأمرين:

الأول: التعريف بالآثار الأدبية العالمية، ويتم هذا بعناية فنية فائقة، وقد

قدم التليفزيون الإيطالي رواية: «الإخوة كرامازوف» للكاتب دستويفسكي، في ثمانية فصول نالت جميعا نجاحا منقطع النظير لدى النظارة، حتى بلغ عدد من شاهدها ثلاثين مليونا من النظارة، تحمسوا لهذا العمل الأدبي العظيم وسارعوا إلى اقتناء الرواية على شكل كتاب. وكانت قد صدرت من الرواية طبعة خاصة، وزعت في جميع أنحاء إيطاليا توقعا لما حدث بالفعل من هجوم الناس على قراءة عمل رأوه وعايشوه، وأصبحوا يطمحون إلى أن يكون معهم دائما وفي بيوتهم.

وأما الأمر الثاني الذي يهتم به التليفزيون الإيطالي، فهو إقناع أحسن الكتاب بأهمية الكتابة للتليفزيون، وقد تعاون بالفعل من الفنانين الإيطاليين البرتو مورافيا وكاسولا وبارتو وكالفنيو وغيرهم.

وأهمية وجود أعمال هؤلاء في حقل التليفزيون هو لفت نظر المسؤولين عن إدارته إلى أهمية الابتعاد عن الابتذال، والبرهنة لهم على أن العمل الفني الجيد يمكن أن ينجح عن طريق الوسائل الشعبية نجاحا مماثلا للبرامج السهلة التي تستهدف التسلية وحسب.

ويتطرق نيكولاج إلى موضوع ما يجب على المسرح أن يعمله كي يتمكن من الصمود في وجه التليفزيون، ثم يمضي قدما إلى الإفادة منه.

يقول: إن المسرح في الظرف الراهن مدعو إلى التخلي عن الأشكال التقليدية الموروثة عن العهود السابقة، وذلك كي يجد أشكالا جديدة، ولغة حديثة عصرية. عليه أن يخلق حوارا جماعيا مع جماهير المتفرجين، وأن يتفهم حاجاتهم كي يحللها ويعرض على بساط البحث مشاكل الناس اليومية ومتطلبات حياتهم.

وباختصار يجب أن تنقلب خشبة المسرح إلى ميدان حقيقي للحوار والنقاش الجماعيين. وعلى الفن المسرحي أن يترك البرج العاجي الذي مازال يحلو لبعض الكتاب الانغلاق فيه. ويتحتم على الكاتب المسرحي أن يهتم - إلى جوار المشاكل الكبرى التي تشغل المجموعات القومية بعصرنا الحاضر - بالمشاكل التي تتصل بحاجات الفرد. وباختصار، يجب أن يكون الإنسان محور المسرح المعاصر.

ويشير نيكولاج إلى حقيقة تبعث على التفاؤل حقا، وهي أنه إلى جوار فناني المسرح المهتمين بالعروض التجارية - يسميها هو عروض «الهضم» أي

هضم الأكلات الدسمة، التي يتناولها المتفرجون قبل القدوم إلى المسرح ـ لازال هناك كتاب مسرحيون يفكرون في المسرح الحقيقي ويهتمون بمشاكله.

وقد أثبتت أعمالهم أن الإنتاج الفني ذا القيمة يمكن تقديمه بوسائل شعبية، وأن عروضا مثل عروض بيتربروك وجان فلار وبارو وستريلار تحظى برضى «الجمهور المشارك»، وتصبح بعد وقت قصير جدا عروضا جماهيرية تستقطب لنفسها جمهور المسرح التجاري!

ويدعو نيكولاج في هذا السبيل الكاتب المسرحي دعوة حارة إلى أن يعمل ضمن فرقة مسرحية معينة كي يستطيع مسايرة العمل عن كثب، والاحتكاك الدائم بجميع مراحل إخراج العمل المسرحي، حيث إن الكاتب المسرحي لا يستطيع خلق تقنيات جديدة ما لم يعمل ضمن فرقة مسرحية. إن هذا خليق بأن يجعله أكثر تفهما للحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعمل الفرقة في إطارها. ومثل هذا الاحتكاك الوثيق يساعد على التوصل إلى حلول جديدة في جميع الميادين الفنية المسرحية، بما في ذلك الكتابة.

وإذن فالعلاقة التي يجب أن تقوم بين المسرح والتليفزيون ينبغي أن تكون ذات نفع متبادل، وينبغي أن تطمئن رجال التليفزيون إلى أن الأعمال الكبرى يمكن أن تكون أعمالا شعبية في الوقت ذاته، فتجمع بين الكم والكيف في صعيد واحد.

وقد تكررت تجربة إخراج الأعمال الأدبية الكبيرة للتليفزيون بنجاح شعبي منقطع النظير في حالة المسرحية الملحمية، التي كتبها الشاعر الإنجليزي توماس هاردي بعنوان: «الأسرات»، والتي خرجت في عدة مجلدات، فلم تحظ باهتمام أحد من رجال المسرح.

لقد قدمها التليفزيون البريطاني من سنوات على شكل حلقات، فأصبحت حديث كثير من مشاهدي التليفزيون، وتنبه الرأي العام الأدبي إلى أهمية هذا العمل الكبير، الذي ظل سنوات يعلوه التراب موضوعا على أرفف المكتبات.

وينبه الكاتب والناقد المعروف مارتن أسلن من خلال بحث طريف له بعنوان: «الأثر الرهيب للتليفزيون في السبعينيات، كما وكيفا» إلى أن التليفزيون يحمل للدول النامية خطرا مؤكدا، هو خطر القضاء التام على

ثقافتها الوطنية. لأن من شأن الدول النامية أن تطمح إلى ساعات عمل كثيرة، تفوق طاقتها المحلية على الإنتاج، ومن ثم تلجأ هذه الدول إلى شراء البرامج الأجنبية لتملأ ساعات الإرسال.

ويقول أسلن إن أمل الدول النامية الوحيد في مقاومة هذا التيار الضار هو في الحرص الشديد لدى اختيار البرامج الأجنبية، وذلك كنوع من المقاومة السالبة. إلى جوار خطة إيجابية تتضمن التركيز على منجزات الثقافة المحلية، التي يمكن جعلها جديرة بالمشاهدة، مثل الراوي المحلي، أو المطرب الشعبي وكل ما له جذور في التراث القومي لأمة ما.

ومغزى كلام كل من نيكولاج وأسلن هو أن التليفزيون يمكن أن يكون ذا نفع عظيم لمسرح المستقبل، شريطة أن يكون هذا المسرح شعبي الاهتمام في شكله وموضوعه معا.

ومعناه بالنسبة لمسرحنا العربي الذي سيولد بعد ربع أو نصف قرن، أنه لا خلاص لهذا المسرح ولا بقاء إلا بالإصرار على أن يكون نابعا من تراثنا بالقول والفعل. إن هذا لن يمنحه حق البقاء وحسب، بل سيجعل صوته مسموعا، لا على نطاق عشرات المئات من الألوف الذين يشاهدون مسرحنا المستعرب الحالي، بل على نطاق الملايين التي تسكن هذا العالم. ذلك أن العالم سوف يقدر في مسرحنا هذا أصالته وجدته معا، فيمنحه أذنا صاغية، وعينا واعية.

إذ ذاك يضاف إلى منجزات مسرحنا، التي كانت تقتصر على الانتشار في الأقاليم وفي أجزاء الوطن العربي ككل - إن هي حققت هذا بالفعل - إنجاز آخر هو الانتشار على نطاق العالم. وهو انتشار لن يتحقق إلا إذا أصررنا على أن يكون لدينا ما يستحق الانتشار: فن مسرحي عربي، ومضمون قومي عميق، يترجم نفسه بسهولة إلى مضمون عالمي.

والأمر يقتضي منا أن نعمل منذ الآن على عقد صداقة وثيقة بين مسرحنا العربي الحالي والتليفزيون - أداته الكبرى في الانتشار، الآن، وفي المستقبل ونحن في مصر خضنا تجربة في هذا الصدد كان مقدرا لها الفشل مع الأسف، لأنها بدأت بداية خاطئة.

ففي أوائل الستينيات، أعلن التليفزيون العربي في مصر اتجاهه لتكوين عشر فرق مسرحية لتمد بالبرامج الدرامية التي تحتاج إليها. وما أن سمعت

وزارة الثقافة المصرية بهذا النبأ حتى غضبت أشد الغضب، ثم ما لبثت أن قامت بين الوزارة من جهة والتليفزيون من جهة أخرى، منافسة ضارية، لم تكن وسائلها عاقلة ولا بناءة، كما أنها أتاحت فرصة واسعة لبعض المغامرين والانتهازيين كي يصبوا في فوهة التليفزيون التي لا تمتلئ ركاما من المواد، قليله جيد، وبعضه رديء وأكثره سام!

ثم أخذ التليفزيون يغالي في أجور التمثيل والتأليف، وينافس موارد وزارة الثقافة المحدودة منافسة غير عادلة، حتى انتهى الأمر إلى أن اختلطت الأمور بعضها ببعض، فأصبح النجاح هو في إنتاج الأكثر وليس الأجود وأصبح عدد الرواد وليالي العرض المؤشرين الوحيدين لقيمة العمل المسرحي.

وقد أخطأت وزارة الثقافة إذ ذاك في عدم التكيف مع الوضع الجديد ورفضت - في غضب - عرضا تقدمت به، وأنا إذ ذاك رئيس لمؤسسة المسرح والموسيقا التابعة لوزارة الثقافة، بأن نقيم نوعا من التعاون بيننا وبين القادم الجديد، وهو تعاون لو كان تم لقلل كثيرا من الأضرار، وزاد في المكاسب التي لا شك أن التليفزيون قادر - في أي بلد - وفي البلاد التي تتفشى فيها الأمية بصفة خاصة، مثل بلادنا وسائر البلاد النامية، على أن يسبغها على الفن المسرحي.

وأنا أكتب هذا الكلام وثمة حدث خطير يحدث الآن في حقل المسرح، وهو انتشار المسلسلات التمثيلية، واتصال إنتجاها وبيعها على نطاق واسع في أرجاء الوطن العربي كله.

وكالعادة، يحمل هذا الحدث كثيرا من الخير والشر معا.

ففي جانب الخير نراه يعمل بكفاءة عظيمة، على نشر فكرة المسرح والتمثيل، والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربي كله، ويصل في هذا السبيل، إلى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل وبمثل هذه السهولة في الحصول على التجربة.

وقد تم بالفعل تقديم أعمال لبعض الأدباء العرب مثل محمد عبدالحليم عبدالله، الذي لاقت روايته: «اللقيطة» مقدمة في التليفزيون على شكل حلقات، نجاحا كبيرا لم تكن لتناله بوسائل النشر العادية، مثل الكتاب والتمثيل على المسرح وحتى الإخراج في السينما.

كذلك قدمت أعمال مسرحية للكاتب المسرحي المصري محمود دياب،

مثل: «الزوبعة» و«ليالي الحصاد»، فلقيت هي الأخرى نجاحا جماهيريا.

غير أننا ينبغي أن نتذكر ما قاله الدونيكولاج من أن التليفزيون أخطر من أن يترك في أيدي تجار الفن، وأن من واجب المثقفين الواعين بالفن ومطالب الشعب معا، أن يعملوا على أن يبقى التليفزيون في أيديهم، وهذا بالضبط هو ما ينبغي أن يقوم به المثقفون من الكتاب والفنانين، والقادة الثقافيين، على المستويين الرسمي والشعبي معا، دفعا لخطر المسلسلات الملونة التي تنتشر الآن في الوطن العربي كله، وضمانا لأن يكون هذا الانتشار في خدمة الأدب والمسرح معا، وليس حربا عليهما.

ونعود إلى مارتن أسلن، فنجده يقول في بحثه الآنف الذكر: إن إحدى النتائج الملموسة لانتشار التليفزيون في العالم هو اتجاهه إلى «مسرحة» كل شيء: الانتخابات السياسية، والحروب، والمباريات والمناقشات. كلها توضع عمدا، أو مصادفة في قالب درامي. ومعنى هذا أننا متجهون إلى عصر لا يميز فيه المتفرج بين ما يراه على خشبة المسرح أو الشاشة الصغيرة، وبين وقائع الحياة. فيصبح الممثل زعيما قوميا، ويطلب إلى الزعيم السياسي أن يصبح نجما تليفزيونيا أو سينمائيا، وهكذا. وعلينا نحن رجال المسرح والدارسين له، والمهتمين به، أن نفيد من هذا الاتجاه كي نتلفز فننا المسرحي، أي كي نجعله يسير على الطريق المؤدية إلى قبوله مادة تليفزيونية محبوبة من قبل الملايين من العالم.

وأول هذا الطريق وآخره أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقا، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية وتمثيلية بدأت من قرون، وقوبلت بما لا تستحق من احتقار. روافد اعتمدت الفرجة أساسا، وتوجهت إلى الشعب أولا وآخرا، واعترفت به سيدا وأميرا ومالكا للعرض، وممولا له. ثم سعت - إلى جانب إمتاعه والترفيه عنه - إلى تهذيبه ونصحه أيضا، وإلى إشاعة الأمل في نفوس أبنائه.

فهل نحن فاعلون؟!

أهم المراجع

1. الديارات
الشابشتي
2. العصر العباسي الأول والعصر العباسي الثاني
دكتور شوقي ضيف
3. المسرحية في الأدب العربي الحديث
دكتور محمد يوسف نجم
4. المسرح والسينما العربيان
يعقوب لاندو
5. خمسون عاما في خدمة المسرح (جزءان)
فتوح نشاطي
6. التمثيل والتمثيلية وفن التمثيل العربي
زكي طليمات
7. فن الممثل العربي
زكي طليمات
8. الشيخ سلامة حجازي
محمد فاضل
9. سيد درويش
دكتور محمود أحمد الحفني
10. المسرح السوري منذ خليل القباني إلى اليوم
عدنان بن ذريل
11. المسرح السياسي في لبنان (1968 ـ 1973 ـ بالفرنسية)
غسان سلامة
12. المسرحية العربية في العراق
دكتور علي زبيدي
13. المسرحية العربية في العراق
دكتور عمر الطالب
14. الحركة المسرحية في الكويت «رؤية توثيقية»
دكتور محمد حسن عبدالله
15. أبحاث في المسرح المغربي
دكتور حسن المنيعي

مراجع وهوامش

الفصل الأول

(1) انظر في هذا الصدد البحث الذي كتبه الدكتور محمود يوسف نجم بعنوان: «البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية». مجلة «آفاق عربية» عدد فبراير 1978م.

(2) ص 187 ـ 188 من الكتاب.

(3) في بحث قدمه لمؤتمر المائدة المستديرة المنعقد في بيروت عام 1967م.

(4) فيما عدا كتاب الديارات، فالإشارات إلى التراث العربي مأخوذة مما ورد في كتابي: الدكتور شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، 1975م.

(5) قيان بغداد، عبدالكريم الكلاف.

(6) مجالس السلطان الغوري ـ عبدالوهاب عزام.

الفصل الثاني

(1) بودي أن أضيف الزار إلى هذه الدراما المحلية، فإن طقوس الزار منذ بدايتها إلى النهاية تشكل ظاهرة مسرحية لا شك فيها. تبدأ المسرحية بالمريوحة وهي تستفتي الشيخ ـ الوسيط بين الناس وبين الجن ـ في نوع العفريت الذي تلبسها. وتسأله أن يحدد شكله وجنسه ويدلها على طلباته. ثم يأتي دور الحصول على هذه الطلبات وما يثيره هذا من مشاكل أو مضايقات في عالم البيت.

وتحصل المريوحة على طلباتها، مع ذلك، ومن ثم يأتي المشهد الكبير في المسرحية، مشهد المريوحة التي كانت في السابق مضيقا عليها أو مهملة، وقد ارتفعت فجأة إلى مقام الشخصية الرئيسية، وأصبحت محط الأنظار في حفل كبير ارتدت له زيا خاصا، ثم أخذت تؤدي فيه رقصة تطهيرية أو تخليصية، لاتنتهي إلا وقد استنفدت المريوحة طاقتها وتخلصت من همومها.

وهذا نوع من الدراما الطقوسية، له نظائر في فن الهند المسرحي حيث تمثل قصص الانتصار على عدو خارجي، أو على روح شريرة داخلية على شكل رقصات تصحبها موسيقى صاخبة يلبس فيها الممثلون الملابس الفاقعة الألوان، ويضعون الأقنعة ويغطون الوجوه وبعض الجسم بالدهون الملونة.

(2 ،3) راجع لانداو . ص ص 72 ـ 73، وفي كتابه: «دراسة في المسرح والسينما العربيين».

4ـ في بحث قدمه لمؤتمر المائدة المستديرة المنعقد ببيروت عام 1967.

5 ـ في بحث قدمه لمؤتمر المائدة المستديرة المنعقد ببيروت عام 1967.

الفصل الثالث

(1) نجم، ص 36.

(2 , 3) سليم النقاش. نجم، ص 38.

(4) نجم، ص 32. أرزة لبنـان، ص 465.
(5) د. أحمد شمس الدين الحجاجي ـ العرب وفن المسرح، ص 81. المكتبة الثقافية عدد 325.
(6) طليمات، ص 127.
(7) اقرأ تحليلا مفصلا لبعض هذه المسرحية في كتابي: فنون الكوميديا ـ ص ص 84 ـ 118.
(8) نجم، ص 79.
(9) اقرأ تحليلا مفصلا لهذه المسرحية في كتابي: «مسرح الدم والدموع»، ص ص: 77 ـ 92.
(10) في كتابي: «مسرح الدم والدموع»، تحليل مفصل لهذه المسرحية.
(11) اقرأ تحليلا لهذه المسرحيات في كتابي: فنون الكوميديا (المسرحيتين الأوليين)، ومسرح الدم والدموع فيما يخص المسرحية الثالثة.
(12) اقرأ تحليلا كاملا لمسرحيات الحكيم حتى عام 1969 في كتابي: «توفيق الحكيم، فنان الفرجة، وفنان الفكر».
(13) الشيخ سلامة حجازي ـ الدكتور محمد فاضل، ص 46.
(14) كتاب محمد فاضل. كتاب محمود الحفني.
(15) ص 92، الكتاب رقم 7 في سلسلة أعلام العرب، وزارة الثقافة ـ القاهرة.
(16) كفاحي في المسرح والسينما ـ فاطمة رشدي، ص 22.
(17) ذكريات ـ فاطمة اليوسف.
(18) خمسون عاما في خدمة الفن المسرحي، ص 34.
(19) فن الممثل العربي، ص 57، هامش (1).
(20) فاطمة رشدي ـ ص 49.
(21) نشاطي، جـ 1، ص 28 ـ 29.
(22) نشاطي، ص 76.
(23) فن الممثل العربي، ص 93 ـ 111.
(24) من مقدمة النص المطبوع.
(25) من مقدمة النص المطبوع.
(26) قصارى ما استطاع هؤلاء أن يحققوه، هو دعوة المتفرجين إلى اعتلاء الخشبة والقيام بأداء من نوع ما ـ الرقص غالبا ـ وذلك بعد انتهاء العرض المسرحي.
يتم هذا في وجود الممثلين أحيانا إذ ينتحي هؤلاء جانبا من الخشبة، ويقنعون بدور المتفرجين أو يغادرون الخشبة نهائيا، ويتركونها للمتفرجين خالصة. وإن كانوا في بعض الأحيان يشاركون المتفرجين الرقص الذي يختتم العرض، والذي يقدمه المتفرجون بعد أن تكون حالة «التمسرح» قد انتابتهم.
(27) شكا سعدالله ونوس من أن الحوار بين الخشبة والصالة مازال صعبا. ليس فقط لأن التقاليد المسرحية تحول دون قيامه، بل لأن طبيعة المتفرجين ونوازعهم الداخلية تمنعهم من التعبير عن أنفسهم بالمشاركة في العرض. راجع مقدمته لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، مجلة المعرفة السورية ـ نوفمبر 1970.

الفصل الرابع

(1) المسرح السوري منذ خليل القباني إلى اليوم ـ دمشق 1971.

(2) العدد الثامن. أكتوبر 1972م.
(3) مجلة الأدباء . العدد الثامن ـ أكتوبر 1972م.
ارجع إلى مقال الدكتور أحمد سليمان في المصدر سالف الذكر.
(4) المصدر نفسه. ص 83 وما بعدها.
(5, 6) انظر البحث الطيب الذي كتبته الناقدة فريدة النقاش في (الهلال) يوليو 1971، والذي تحدثت فيه بإسهاب عن مسرحيات ونوس حتى «مغامرة رأس المملوك جابر».
(7, 8) أنقل هنا عن الدكتور أحمد سليمان أحمد في مقاله سابق الذكر، ذلك أنه لم يتح لي الحصول إلا على مسرحية واحدة فقط من مسرحيات الكاتب وهي «الدراويش يبحثون عن الحقيقة».

الفصل الخامس

(1) نجم، ص 58.
(2) دار المشرق ـ بيروت.
(3) لا يذكر غسان سلامة تاريخ إنشاء هذه الفرقة ولا تاريخ المسرح.
(4) مجلة الديار عدد 76 ، 7 ـ 12 أكتوبر 1974.
(5) المعرفة ـ حزيران ـ تموز 1972، العدد 124 ـ 125، ص 9 ـ 10.
(6) اعتمدت في هذا الملخص لأحداث المسرحية على مقال لمازن البندق جاء فيه أيضا وصف للإخراج المسرحي، مجلة المصور القاهرية ـ 8 يناير 1971.

الفصل السادس

(1) في الورقة التي تقدم بها إلى «الملتقى في شؤون الخلق المسرحي في العالم العربي الذي نظمه المركز الثقافي الدولي بالحمامات ـ 25 ـ 30 مايو 1970.
(2) لعله هاني صنوبر الذي سيجيء ذكره فيما بعد . والعابدي لايذكر اسما لهذا المرشد الفنان.
(3) بتاريخ 26 نوفمبر 1977.

الفصل الثامن

(1) نشرت مجلة «المسرح» المصرية دراسة مفصلة لهذه المسرحية الشعبية الشعرية في عدد نوفمبر 1969، وقام بالدراسة الدكتور عز الدين إسماعيل.
(2) قام الدكتور عز الدين إسماعيل بدراسة مفصلة لهذه المسرحية الشعبية الشعرية، نشرتها مجلة المسرح المصرية بعدد أكتوبر 1969

الفصل التاسع

(1) د. علي الزبيدي ص 123 من كتاب «المسرحية العربية في العراق».
(2) الزبيدي ص124.
(3) عمر الطالب: المسرحية العربية في العراق.

(4) الزبيدي ص120.

(5) قدمت له الفرقة القومية للتمثيل: مسرحية «الحصاد» 1971، ومسرحية: «الطوفان» والأولى تعرض قضية الغزو الأجنبي من خلال واقعة حصار بغداد في عهد الاحتلال العثماني، والثانية تستمد موضوعها من أسطورة الطوفان وملحمة جلجامش. ولم يتسن لي الحصول على أي من المسرحيتين.

(6) المعلومات الواردة في الصفحات التالية مأخوذة من تقرير قسم الأبحاث والتوثيق المسرحي التابع لمركز الدراسات والأبحاث بالمؤسسة العامة للسينما والمسرح في العراق والمكتوب في يونيو 1977.

الفصل العاشر

(1) كتاب الدكتور محمد حسن عبدالله، ص ص: 37 ـ 38.

الفصل الحادي عشر

(1) المسرح في البحرين.

(2) تمثل هذه الظاهرة الفنية نوعا بدائيا من مسرح الشكوى وعرض الحال الذي عرفته المغرب عن طريق مسرح البساط، كما عرفته مصر عن طريق المحبظين.

الفصل الثاني عشر

(1) قضايا مسرحية. مكتبة الفكر ـ طرابلس، ليبيا، 1970 صفحة 32 وما بعدها

الفصل الثالث عشر

(1) المسرحية الأولى كانت: «عبد الحميد بين جدران يلدز» تأليف: محمد الجعايبي. وقدمتها فرقة مصطفى سري.

(2) نشرت في العدد رقم واحد، أكتوبر 1977 من مجلة الفكر التونسية.

(3) بعض هذه المعلومات ورد في مقال للكاتب الصحفي أحمد أبو كف عن مهرجان قرطاج الدولي. ونشره في مجلة «المصور» المصرية أغسطس 1978.

الفصل الرابع عشر

(1) في كلمة ألقاها في دمشق في إطار ندوة عن النص المسرحي أقيمت بمناسبة مهرجان المسرح في سوريا عام 1977.

(2) من هذه المسرحيات ثلاث بقلم طاهر شريف هي: «الشقاء بعد الخطب» وتتناول محنة سكير واحتضاره (1921) والثانية: «خداع الغرام» (1923) والثالثة تراجيديا عن مساوئ الخمر. كما قدمت مسرحية: «في سبيل الوطن» و«المصلح» لأحمد فارس و «فتح الأندلس» عن جرجي زيدان. وجميع هذه المسرحيات عدا: «في سبيل الوطن» التي عرضت طويلا لأسباب سياسية ـ كان نصيبها الفشل لدى الجماهير.

(3) في كلمة ألقاها في الملتقى الذي أقيم في تونس عام 1970، والذي سيرد ذكره أكثر من مرة في هذا الفصل.

الفصل الخامس عشر

(1) صفحتا 35 ,36.

(2) فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ص22.

(3) قدمت عام 1965 في ميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء.

المؤلف في سطور:

د. علي الراعي

* تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة عام 1943، ونال إجازة الدكتوراه عن رسالته «مسرح برنارد شو» من جامعة برمنجهام بإنجلترا عام 1955.

* عمل مذيعا وكبيرا للمذيعين ومخرجا إذاعيا في الإذاعة المصرية من 1943 ـ 1951.

عمل لعدة سنوات محررا أدبيا لصحيفة المساء القاهرية، ورئيسا لتحرير مجلة «المجلة» ـ وزارة الثقافة المصرية، كما ترأس مؤسسة المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة.

* عمل أستاذا لمادة الأدب المسرحي المعاصر بجامعة عين شمس ومعاهد أكاديمية الفنون بالقاهرة. وهو الآن أستاذ لهذه المادة بجامعة الكويت منذ عام 1973.

* اشترك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات المسرحية الدولية: منها مهرجانا بوخارست في عامي 1958، 1962، واختير في المهرجان الأخير عضوا في هيئة التحكيم الدولية. كما حضر مؤتمرات طوكيو (1963)، دلهي (1966)، بيروت (1967، 1970) المنعقدة بإشراف اليونسكو.

* من كتبه المنشورة:

* فن المسرحية، كتب للجميع، القاهرة، 1959.

* الكوميديا المرتجلة، الهلال، القاهرة، 1968.



اختلاف إسرائيل القديمة

تأليف: كيث وايلام

ترجمة: د. سحر الهنيدي

مراجعة: د. فؤاد زكريا

* توفيق الحكيم، كتاب الهلال، القاهرة، 1968.

* فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال 1971.

* مسرح الدم والدموع، القاهرة، 1973.

* مسرحيات ومسرحيون، القاهرة، 1970.

* دراسات في الرواية المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، 1964.

هذا الكتاب

حين صدرت طبعته الأولى (عالم المعرفة، يناير 1980) كان حدثاً ثقافياً لا شك في أهميته. فللمرة الأولى يحاول باحث وناقد كبير رسم صورة شاملة لواقع المسرح العربي المعاصر. وقد رسم الدكتور علي الراعي في هذا الكتاب «جدارية» هائلة، مترامية الأبعاد، اعتمد فيها التقسيم الجغرافي، فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» - ويضم فصلين: التراث والمسرح الشعبي - جعل القسم الثاني عن المسرح في المشرق العربي، مفرداً فصوله لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطيني والأردن والسودان: ثم القسم الثالث عن الخليج العربي ويشمل ثلاثة فصول عن العراق والكويت والبحرين، والرابع يضم فصولاً عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيراً ينهي المؤلف كتابه ببحث عن المسرح العربي والمستقبل.

ولا شك في أن الدكتور علي الراعي قد بذل جهداً هائلاً في جمع مادة هذا الكتاب والعكوف على تحليلها، وهو يقول في تقديمه: «الهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح في الوطن العربي، وقد سلكت كل السبل المتاحة كي يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، موقتاً - مع هذا - من أن جهداً أكبر لابد أن يبذل في المستقبل، كي يكون هذا التعريف كاملاً..».

كتاب لا غنى عنه لدارسي المسرح والمشتغلين به، ولكل قارئ عربي جاد.